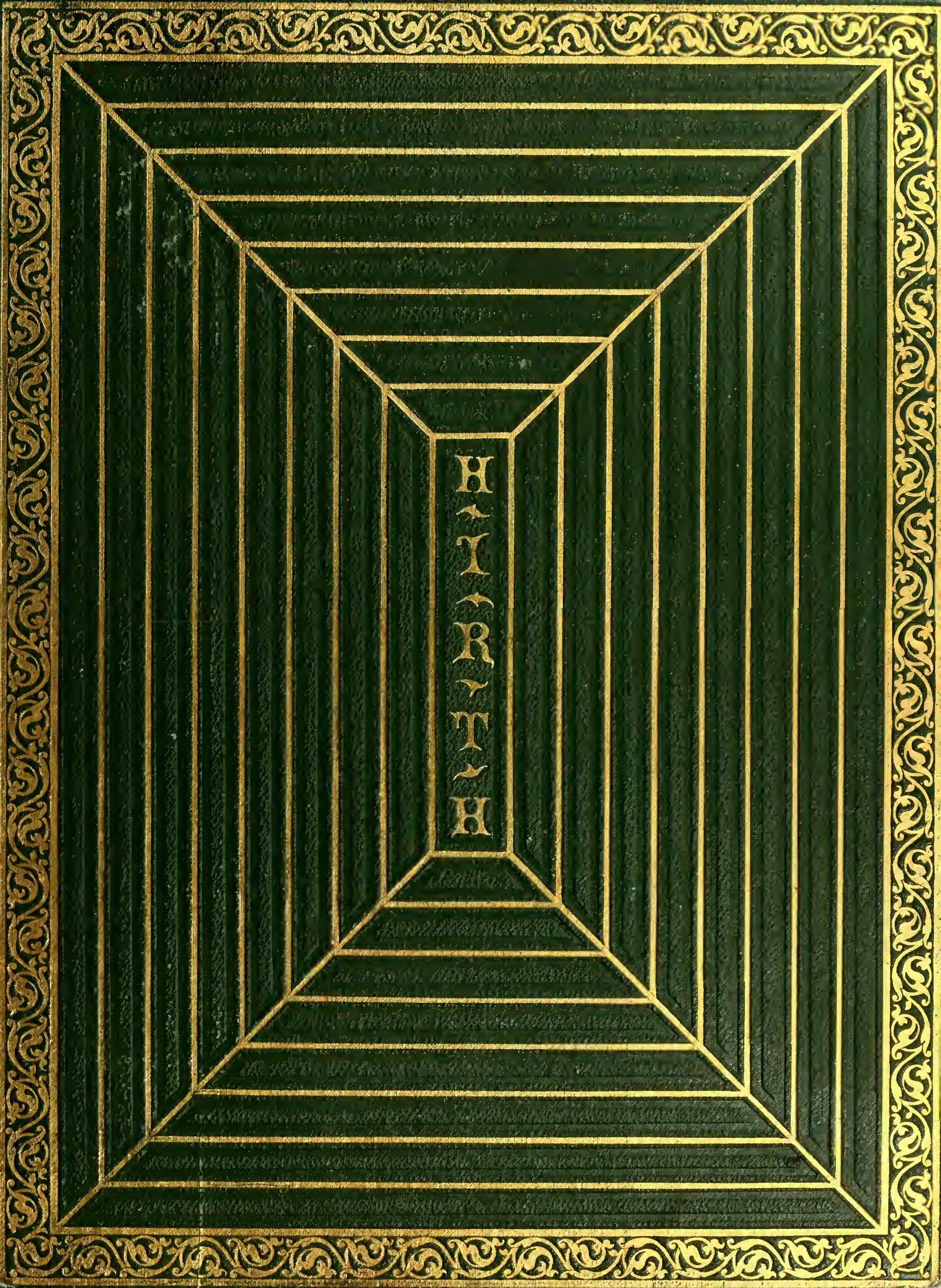

HERETH

GEORG HIRTH

DAS DEUTSCHE ZIMMER

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://archive.org/details/dasdeutschezimme00hirt

747.23
H61d
1886

Kunſt bringt Gunſt!

DAS DEUTSCHE ZIMMER

DER

GOTHIK UND RENAISSANCE

DES BAROCK-, ROCOCO- UND ZOPFSTILS

ANREGUNGEN ZU HÄUSLICHER KUNSTPFLEGE

VON

GEORG HIRTH

HERAUSGEBER DES »FORMENSCHATZ«, DES »KULTURGESCHICHTLICHEN BILDERBUCHES«, DER »LIEBHABER-BIBLIOTHEK ALTER ILLUSTRATOREN« ETC.

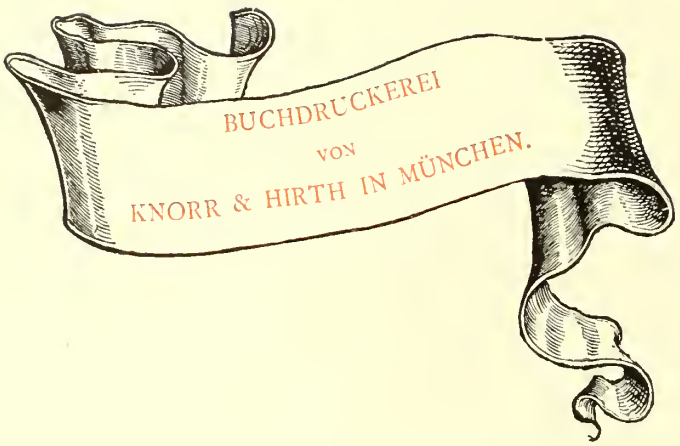
DRITTE STARK VERMEHRTE AUFLAGE.

MIT 370 ILLUSTRATIONEN

G. HIRTH's Verlag

MÜNCHEN & LEIPZIG

1886.



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

DIE früheren Ausgaben dieſes Werkes ſind unter dem Titel »*Das deutſche Zimmer der Renaiſſance*« erſchienen.

Um nun den Zuſammenhang mit Fernerem und Näherem anſchaulicher zu machen, habe ich in dieſer dritten Auflage auch die Bildungen des Mittelalters einerſeits und jene des 17. — 18. Jahrhunderts andererſeits in den Kreis der Betrachtung gezogen. Schon dadurch waren weſentliche Erweiterungen ſowohl des Textes als des bildlichen Inhaltes geboten.

Aber auch abgeſehen hiervon habe ich das Buch einer durchgreifenden Neubearbeitung unterzogen, Einiges geſtrichen, Vieles hinzugefügt. Ganz neu iſt der Abſchnitt »Stil und Imitation«; das Kapitel von der »Entwicklung der Formen« erſcheint um das Dreifache erweitert. Auch dieſe Zuſätze enthalten wiederum eine groſse Anzahl weſentlich neuer philoſophiſcher, hiſtoriſcher und praktiſcher Geſichtspunkte. Ich bitte um unnachſichtige Kritik meiner Ideen, aber auch um gerechte Beſtätigung des für richtig Erkannten. Meine ſchon vor nahezu ſechs Jahren veröffentlichte Definition der Komplementärfarben (S. 91 und 106), meine zuſammenhängenden Lehren von den farbigen Unterbrechungen (S. 128 ff.), von der Täuſchung durch Farbe (S. 140 ff.), von der farbigen Exkluſivität (S. 168 ff.) u. ſ. w. harren noch immer der fachmänniſchen Approbation!

Die deduktive Methode, welche ich beibehalten, erſchwert freilich die »Lektüre« meines Buches, aber ſie ermöglicht dem fleiſsigen und denkenden

Leſer deſſelben die Aneignung eines *ſelbſtſtändigen Urtheils* in den wichtigſten Fragen der Dekorationskunſt — und darauf ausſchlieſslich kam es mir an. Ich will meine Leſer nicht unterhalten, ſondern auf eigene Füſse ſtellen.

Die Reihenfolge der Illuſtrationen iſt eine *ungefähr* kunſthiſtoriſche; namentlich bei modernen Nachbildungen war freilich eine ſichere Einordnung kaum möglich. Daſs ich mich nicht einſeitig auf *Deutſches* beſchränkt, — daſs ich z. B. auch im Text der häufig miſsverſtandenen Entwickelung der franzöſiſchen Königsſtile (S. 308—364) beſondere Beachtung geſchenkt habe, daraus wird man mir nicht den Vorwurf des Mangels an Patriotismus machen wollen. Wir fühlen uns in unſerem »deutſchen Zimmer« ſo ſicher, daſs wir unſere liebenswürdigen Nachbarn als Kunſtgäſte herzlich willkommen heiſsen können.

Diejenigen meiner geehrten Leſer und Leſerinnen, welche ſich für meine Verſuche in praktiſcher Dekorationskunſt intereſſiren, lade ich zu einem gelegentlichen Beſuche meines Hauſes in München ein.

München, 1. November 1885.

DR. GEORG HIRTH.

INHALTSÜBERSICHT DES TEXTES.

EINLEITUNG.

Volkswirthſchaftliche und ethiſche Bedeutung der häuslichen Kunſtpflege 1. Der gute Geſchmack 4. Die Kritik 6. Neuer Aufſchwung 9. Schwierige Lage des modernen Kunſtgewerbes 11. Ermuthigung 14. Einfluſs der häuslichen auf die öffentliche Kunſtpflege 18.

STIL UND IMITATION.

Das Wort »Stil« 19. Seine Anwendung auf die hiſtoriſchen Bildungen 20. Univerſalität unſeres Intereſſes 21. Die Nachahmung 22. Grenzen derſelben 24. Das Naive und die Naturauffaſſung 26. Die Verknöcherung 27. Volksthümliche und religiöſe Kunſtkultur 28. Kunſtideal des chriſtlichen Mittelalters 30. Die Sprengung der Feſſeln 32. Innere Widerſprüche 34. Mobiliſirung des Kunſtwerks 38. Scheidung zwiſchen hoher und niederer Kunſt 44. Verunglückte Wiederbelebungsverſuche der Dekorationskunſt 46. Die moderne Gothik; Nothwendigkeit ihres Schiffbruchs 48.

Neuer Anlauf; die Renaiſſance als Kulturbrücke zwiſchen alten und neuen Anſchauungen 49. Hoher Werth nationaler Anknüpfung; Dürer und Holbein 51. Wir treten das Erbe der Väter an 56. Reichthum der nationalen Ueberlieferungen 58. Keine Einſeitigkeit; *unſer* altdeutſches Zimmer 59. Fortbeſtehen der Gefahr der Zerſplitterung 62. Intimität des Kunſtintereſſes 63. Gleiches Recht für *jede* Kunſtleiſtung 64. Ausſcheidung des Nachahmenswerthen 66. Unnachahmlichkeit fremder Kulturgeberden 68. Es gibt keinen Stil, den wir als Ganzes nachahmen oder ablehnen dürfen 70.

DIE FARBE.

Farbe und Form 72. Theorie und Praxis 74. Unterſchied zwiſchen Farbe und Farbſtoff 75. Farbenträger 76. Farbe iſt Licht 78. Das Newton'ſche Spektrum 79. Veränderung der Farbenträger durch das Licht 80. Farbenmiſchung verſchieden von Pigmentmiſchung 81. Aufserhalb des Spektrums gibt es nur Miſchfarben 83. Das Prinzip des Braunen 84. Lichtveränderung immer Farbenveränderung 86. Laſur- und Deckfarben 87. Nachfolgender und gleichzeitiger Kontraſt 90. Die Komplementärfarbe 91. Jede Farbe hat nur *eine* Komplementärfarbe (Anmerkung) 92. Das Auge *ſucht* die Komplementärfarben 94. Schwarz, die Komplementärfarbe von Weiſs 95. Miſchung aus Grundfarben 96. Farbenkreis und Farbenkugel 99. Ueberſicht der Farbenpaare 102, 106. Der Grenzkontraſt 107. Vorſpringende und zurücktretende Farben 107. Die Konturen, Zeichnung und Relief 110. Neutralfarbige Konturen und Zonen 111. Metalliſche Farben als Neutra 113. Die Triaden 114. Räumliche Ausdehnung und Anordnung der Farben; farbige Aequivalente 116. Morgen- und abendländiſche Polychromie 118. Orientaliſche Ornamentik 119. Nationaler Farbenſinn 120. Die helle Iſochromie des Rococoſtils 123. Wechſel der Szene 126. Die warmen Miſchfarben als dekorative Hauptfarben 128.

Das Geſetz der farbigen Unterbrechungen 128. Reihenfolge derſelben 130. Unterordnung des Hintergrundes 132. Die Falte 133. Entnaturaliſirte Muſter 134. Richtung der farbigen Unterbrechungen 135. Das Zuſammenſtimmen 136. Werth der Farbengebung des konſtruktiven Stoffes 138.

Täuſchung durch Farbe 140; über die Geſtalt 143; über Stoff und Technik 144; über das Alter 146. Die Kopie. Die ſtörende Illuſion 147. Die Glasbedeckung 149. Der Glasſchrank 151. Spiegel und Politur 154. Der dekorative Glanz 156. Atomiſirung des Spiegels 158. Die Beleuchtung 159. Beleuchtung von Oelgemälden 160. Das Fenſter als Lichtquelle 162. Künſtliche Beleuchtung 166.

*

Die dekorativen Hauptfarben 167. Stoffliche Exklusivität der Farbe 168. Natürliche und applizirte Farben 170. Symbolische Exklusivität 171. Die farbige Symmetrie 172. Braun 174. Weiss 176. Der weisse Malgrund 181. Grau 182. Schwarz 184. Grün 187. Gelb 190. Gold 191. Weisse und graue Metallfarben 194. Roth 196. Blau 198. Nationalität der farbigen Dekoration 198. Zunftmässige und häusliche Kunst 199.

DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.

Die Kunst in den Urzeiten 201. Das Vorhellenische 202. Einseitigkeit des Kunstbegriffs 203. Die Kunst aus der Noth entstanden 204. Die klassischen Formen 206.

Aelteste nordische Dekoration, Undeutlichkeit ihres Bildes 207. Der kosmogonische Urzopf 209. Die germanische Halle 210. Der Holzpalast des Attila 212. Die Gothen unter Theoderich in Italien 214. Merovinger; Karl der Grosse 215. Die Klöster 218.

Der mittelalterliche Kirchenbau 220. Das romanische Kreuzgewölbe; Portal 222. Uebergangsstil; das Strebesystem und seine Konsequenzen 226. Die Gothik 227. Stellung der Italiener zu derselben 228.

Das Ornamentale des Romanischen 228. Die polychrome Bemalung 232. Das Kunstideal der mittelalterlichen Malerei 234. Die romanischen Wandteppiche 235. Kleinkünste, Wohngeräthe 236. Der skandinavische Herrenhof 240. Romanische Profanbauten 242. Soziale Umwälzung im 14. Jahrhundert 244. Aufschwung des Bürgerthums 246.

Die Gothik im Zimmer 248. Der frühe Stil der Zimmergothik 250. Getäfel und Wandteppiche 251. Die Holzdecken 254. Gewölbe 256. Frühgothisches Kleingeräth 258. Deutsche Schreinerei 259. Französische Schreinerei 260. Der späte Stil 262. Entstehung des Masswerks 264. Die späte Zimmergothik 266. Die malerische Revolution im 15. Jahrhundert 268. Physiognomie des deutschen Zimmers 269. Schilderung Hans Sachsens 272. Die Sehnsucht nach der Antike; Abschied vom Mittelalter 275.

Die Wiedergeburt; italienische Protorenaissance 276. Bausinn und antiquarische Studien des 15. Jahrhunderts 278. Günstige Umstände; die Renaissance ein Raumstil 279. Beschränkte Kenntnis des antiken Hausrathes 280. Alte Volkskunst 281. Mitwirkung der ersten Künstler 282.

Struktur und symbolische Andeutung. Stilisirung nach Zweck und Technik 283. Verhältnis des Ornamentalen zum Struktiven in den verschiedenen Perioden 284. Ungleichmässige Entwicklung 285. Italienische Frührenaissance 286. Einfluss ihrer Inkrustationen auf die deutschen Schreinerarbeiten 288. Charakter der italienischen Hochrenaissance 290. Ornamentik derselben 291. Deutsche Frührenaissance 292. Stoffgerechtigkeit und malerisches Prinzip 294. Ihr Detail 295. Spätere Entwickelung in Deutschland und Italien 296. Das Detail der deutschen Spätrenaissance 298. Ihre Ornamentik 301. Ihre Meister 302. Lederornamentstil. Wendel Dietterlin 204. Der bombastische Barocco 306.

Verhältnis zu Frankreich. Die französische Frührenaissance 308. Die Baublüthe der deutschen Renaissance; französische Hochrenaissance 309. Stil Henri II. 311. Henri IV. 311. Marquise von Rambouillet 312. Stil Louis XIII. 314. Jean Le Pautre (Stil Mazarin) 312. Deutschland während des 30jährigen Krieges 318. Louis XIV.; Jean Berain 320. Berain's Ornamentik 323. Gleichzeitige Entwickelung in Deutschland 326. Andreas Schlüter 327. Paul Decker 328. August der Starke 329. Poeppelmann's Zwinger 330. Das Meissener Porzellan 331. Der »Verfall« 332. Das deutsche Bürgerhaus der späteren Barockzeit. 333.

Die Idee des Rococo 336. Oppenort und der Regencestil 338. Watteau, Gillot 340. Die Dekorateure des Rococo 342. Die deutschen Profandekorationen 343. Das spezifische Ornament des Rococo 344. Meissonnier und der Rocaillestil 348. Die dekorative Bemalung 350. Hervortreten bürgerlicher Neigungen 352. Deutsche Bildungen 354.

Antikiſirende Richtung; Piraneſi 355. Charakter des frühen Zopfſtils 356. Der gemiſchte Stil 358. Der feine Zopf; ſeine Ornamente 360. Tektonik 361. Farbengebung 362. Neue Techniken 363. Deutſche Bildungen 364. Der Direktorialſtil 366. Napoleon etc. 367

DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.

Subjektive und objektive Funktionen 369. *Der Fussboden* 370. Die Fuſsteppiche 372. *Die Decke* 377. Anklänge an die Gothik 378. Die Flachdecke 379. Die Balkendecke. Der Kaſſettenplafond 380. Symboliſche Forderungen. Plaſtiſche Ornamentik 382. Farbige Erſcheinung 384. Gemalte Decken mit ſichtbarem Holzgrund 385. Bemalte Stuckodecken 386. Grotesken 387. Eingerahmte Deckenbilder 388. Plaſtiſche Stuckornamente 390. Richtung der Ornamente 390. Verſchiedenes 392. *Die Wand* 393. Ihre horizontale Theilung 394. Holztäfelung 396. Entwickelung derſelben 397. Die Thüre 400. Gewebte und geſtickte Wandbekleidungen 403. Die Ledertapete 406. Die Wandmalerei 406. Wandbekleidungen aus Stein und gebrannten Erden 407. Der Ofen 408. Der Kamin 413. Das eingerahmte Bild 414. Fenſter, Vorhänge, Butzenſcheiben 419. Der Erker 422. Käſten und Schränke 422. Tiſche und Sitzmöbel 427. Tapezierweſen 429. Tiſchdecke und Tiſchgeſchirr 430. Leuchter 432. Das Bett 432. Moderne Bildungen 439. Praktiſche Rathſchläge 441.

Nachtrag 443. Alphabetiſches Regiſter 445.

ÜBERSICHT DER ILLUSTRATIONEN.

Wir machen darauf aufmerkſam, daſs in den Anſichten von ganzen Zimmern und dekorativen Gruppen viele Details enthalten ſind, deren ſpezielle Anführung in der nachfolgenden Ueberſicht nicht thunlich war. Auf ſolche Details iſt dagegen im Texte (namentlich in dem Abſchnitte über die Hauptſtücke der Dekoration) vielfach Bezug genommen.

Zimmer- und Saalanſichten, Erker, Fenſterbekleidungen und dekorative Gruppen.

Figur

Säle im Geſchmacke des 12., 13. und 14. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc) 1, 6, 8
Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (van Meckenen) 15
Gemach im Geſchmacke des 15. Jahrhunderts (Viollet-Le Duc) 16
Aus Hans Holbein's »altem Teſtament« 20
Gothiſches Zimmer nach Martin Zaſinger . . . 22
Gothiſches Interieur (Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert) (Alb. Dürer) 25
Deutſches Interieur (Burgkmair) 29
Kaiſer Maximilian I. in der Schule (Burgkmair) . 31
Partie aus der ſogen. Lutherſtube im Paulus-Muſeum zu Worms (L. Gedon) 40
Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Hieronymus von Dürer) 42
Illuſtration aus Boccaccio's »berühmten Frauen« . 50
Studierſtube im Hauſe des Herrn von Ziegler in München (G. Seidl) 58
Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München (Hauberriſſer) 63

Figur

Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo 75
Das Innere eines vornehmen römiſchen Hauſes . 80
Haus des Panſa zu Pompeji 81
Italieniſches Interieur der Frührenaiſſance (Burgkmair) 96
Kaiſer Maximilian I. beim Briefſchreiben (Burgkmair) 97
Aus Holbein's »Todtentanz« 102
Deutſches Interieur (Burgkmair) 109
Heinrich VIII. im Rath (Holbein) 110
Kaiſer Maximilian I. bei Maria von Burgund und ihrer Mutter (Burgkmair) 113
St. Marcus, Holzſchnitt von Hans Broſamer . . 117
Partie aus dem Wladislavſaal in der Burg auf dem Hradſchin 118
Erker in einer Trinkſtube zu Schlierſee . . 131, 132
Zimmer in Altdorf 134
Gartenſaal im Hirſchvogelhaus zu Nürnberg . . 152
Wirthſchaftszimmer im ſtädt. Muſeum zu Salzburg 160
Badezimmer im Fuggerhauſe zu Augsburg . . . 165
Das Fredenhagen'ſche Zimmer in Lübeck . . . 172
Zimmer in einem Bauernhauſe in Eppan . . . 173
Erker von einem Hauſe in Colmar 174
Trinkſtube im Münchener Kunſtgewerbehaus (Gedon) 175, 176
Fenſterſeite aus dem ſogen. Fembo-Haus zu Nürnberg 180

Figur

Niederländiſches Wohnzimmer 182
Der grofse Jagdſaal im Schloſſe Ambras bei Innsbruck 185
Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut 187
Feſtſaal im Schloſſe zu Fontainebleau 190
Saal im Schloſſe zu Heiligenberg 195
Küche im Muſeum zu Salzburg 198
Theil des ſogen. Fuggerſtübchens 200
Deutſche Wohnſtube (Gabr. Seidl) 210
Zimmer mit Eſchenholzvertäfelung im Zick'ſchen Hauſe zu Nürnberg 229
Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich . . 235
Das Atelier des † Hans Makart zu Wien . . . 237
Wohnzimmer des † Franz von Seitz zu München 239
Schlafzimmer im ſtädt. Muſeum zu Salzburg . . 241
Partien eines Wohnzimmers (Hirth) . . 242 & 243
Saal mit Freitreppe und Erkerempore (Hirth) . . 245
Speiſezimmer, Spätrenaiſſance (Fleiſchmann) . . . 246
Entwurf zu einem Herrenzimmer (Felix) 248
Erkerdekoration mit flankirenden Bücherſchränken (Pöſſenbacher) 252
Wohnzimmer (W. Felix) 253
Dekorationsſtudie zu einem Herrenzimmer (W. Felix) 254
Niederländiſches Wohnzimmer (Iffelburg) 264
Kneipzimmer (W. Felix) 266
Aus dem Hauſe des Herrn Kaulbach in München (Gedon) 268
Erkerdekoration (W. Felix) 270
Zimmer mit eingeſetztem Erkerſtübchen (Seidl) . 273
Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg (Holl) 275
Erkerzimmer (A. Pöſſenbacher) 276
Aus dem ſtädt. Muſeum zu Salzburg 277
Korridor im Hauſe der Freifrau von Stauffenberg 278 & 279
Wirthſchaftsſtube im Wirthshauſe zu Reichertshauſen 280
Küche (L. Meggendorfer) 284
Skizze zu einem Wohnzimmer (Seidl) 287
Interieur in einem vornehmen franzöſiſchen Hauſe (Boſſe) 291
Franzöſiſches Interieur nach Abr. de Boſſe . . . 295
Partie aus einem niederländ. Zimmer (v. d. Venne) 301
Wohnzimmer (Hirth) 309
Franzöſiſches Interieur um 1640 (Abr. de Boſſe) . 310
Zimmeranſicht nach einem Bilde des Gonzales Coques 313
Das Piquetſpiel nach einem Gemälde von Kaſp. Netſcher 316
Interieurs von Jean Le Pautre . . . 322, 325, 326
Darſtellung eines Salons im flachen Barockſtil (Sal. Kleiner) 337
Entreſol und Beletage (Meiſſonnier) 346
Gartenpavillion (Cuvilliés) 348
Saal im Schloſſe Bruchſal (Neumann) 352
Zimmerdekoration (Meiſſonnier) 347

Figur

Kamin- und Spiegeldekoration (Meiſſonnier) . . 351
Pariſer Interieurs (Gravelot) 355, 360
Zimmer eines Malers (Chodowiecki) 357
Deutſche Interieurs (Chodowiecki) 358, 359, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370.
Interieur im Louis XVI.-Stil (Delaunay) 362
Pariſer Interieurs (Moreau) . . . . . 362, 365.

Wand- und Vorhangdekorationen, Holztäfelungen, Wandmalerei.

Gruppe von Dekorationsgegenſtänden (Hirth) . . 77
Antike Wandmalerei aus Pompeji 82
Wanddekoration (Burgkmair) 88
Aus den Loggien im Vatikan (Raffael) 91
Illuſtration aus der Hypnorotomachia des Poliphilo 100
Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz . . . 104
Vertäfelung in dem Bürgermeiſterzimmer des Rathhauſes zu Amberg 141
Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier 151
Täfelung des Saales im Haffner'ſchen Hauſe in Rothenburg 164
Wandvertäfelung im Spieſshof zu Baſel 166
Vertäfelung aus dem Fembo-Haus zu Nürnberg . 179
Wandmalereien auf der Trausnitz bei Landshut 186, 188
Vertäfelungen aus dem Schloſſe Velthurns . 194, 217
Entwurf zu einer Plafondmalerei (Bern. Poccetti) . 220
Zimmerdekoration (Kayſer & v. Groſsheim) . 288, 289
Grotesken-Panneau zur Ausführung in Malerei (Berain) 328
Vergoldete Konſole (Berain) 330
Fenſterdekoration (Paul Decker) 336
Dekorations-Skizze (Schübler) 338
Wanddekoration mit Alkoven (Nic. Pineau) . . . 339
Panneau in Gewebe oder Wandmalerei (Gillot) . 340
Wanddekoration (Oppenort) 344

Decken (Plafonds).

Holzplafond mit gemalten Ornamenten (Hopfer) . 84
Decke aus dem Rathhauſe zu Rothenburg . . . 90
Gemalte Decke aus dem Cambio zu Perugia . . 122
Venezianiſche Decke 129
Skizzen für Holzplafonds nebſt maleriſchen Details (Serlio) 135, 136, 137, 138, 168, 169, 170, 171
Decken aus dem Hauſe der Agnes Sorel . . 142, 143
Entwurf zu einem Plafond (italieniſch) 150
Holzplafond im Schloſſe Ambras bei Innsbruck . 158
Entwürfe zu Holzplafonds (Seidl) 177, 178
Holzplafonds mit gemalten Füllungen (Hirth) 189, 213
Entwurf zu einem Holzplafond (Seidl) 321
Entwurf zu einem Plafond (Le Pautre) 323
Theil eines gemalten Plafonds (Oppenort) . . . 341
Theil eines ſtuckirten Plafonds in Bruchſal . . . 350

Thüren und Portale.

Thüre im Schloſſe Runkelſtein bei Bozen . . . 7
Thüre in der neuen Reſidenz zu Landshut . . . 105

Figur

Portal in Biberach 120
Thüre in der Bibliothek des Schloſſes zu Tübingen 124
Holzportal aus dem Schloſſe zu Donauwörth . . 128
Thüre im Ehingerhof, Ulm 162
Zimmerthüre, Entwurf von Seidl 281

Oefen und Kamine.

Marmor-Kamin in Urbino 116
Entwurf zu einem reichen Marmorkamin (Holbein) 121
Grüner Kachelofen aus Kislegg 144
Bunter Majolika-Ofen aus Oberſtraſs 156
Thonofen aus Tirol um 1570 167
Kamin in der Burg Schwöbber 192
Marmorkamin im Dogenpalaſt zu Venedig . . . 207
Grünglaſirter Ofen 224
Entwurf zu einem Kamin (Dietterlin) 225
Groſser buntglaſirter Ofen (Pfau) 227
Ofen im Germaniſchen Muſeum 293
Entwurf zu zwei verſchiedenen Kaminen (Decker) 335
Kamin mit Spiegelaufſatz (Briseux) 345
Gelbglaſirter Thonofen (Rococo) 356

Schränke, Büffets, Anrichten etc.

Gothiſche Schränke (German. Muſeum) . . . 23, 24
Vierthürig. goth. Schränke (Nationalmuſeum) . 28, 55
Gothiſche Kredenzſchränke (Büffets) 56, 57
Etagenſchrank, franz. Arbeit 99
Kredenzſchrank, deutſche Arbeit 112
Vierthür. Schrank (Frührenaiſſance) 119
Büffet (C. Fröhlich) 126
Entwurf zu einem Schrank (H. S.) 130
Büffet nebſt Durchſchnittzeichnung . . . 153, 154
Deutſches Kabinet (Ebenholz und Elfenbein) . . 196
Niederländiſcher Büffetſchrank 201
Kredenzſchrank auf Schloſs Roſenberg 218
Schrank im Nationalmuſeum 230
Büffet, niederdeutſche Arbeit 274

Kleine Käſtchen und diverſe Möbel.

Gothiſches Schmuckkäſtchen 9
Gothiſches Sakramenthäuschen 18
Gothiſches Schmuckkäſtchen von Eiſen 44
Gothiſches Schmuckkäſtchen aus Holz 65
Gothiſches Sakramenthäuschen 70
Gothiſcher Studierpult 71
Bandwirkerrahmen (k. Muſeum in Berlin) . . . 127
Möbel der Spätrenaiſſance 223
Spinett im Kenſington-Muſeum 236
Käſtchen in Ebenholz 238
Dreifuſs aus Schmiedeeiſen 240
Guſseiſernes Käſtchen 267
Nachtkäſtchen (Meggendorfer) 272
Fuſsſchemel (Meggendorfer) 296
Nachttiſch und Kinderſtuhl (Seidl) 307, 308

Figur

Gueridon mit Büſte (Radſpieler) 324
Verſchiedene Entwürfe zu Möbeln (Boulle) . . . 331
Vergoldeter Gueridon (Berain) 333

Sitzmöbel.

Frühgothiſcher Feldſtuhl 11
Italieniſcher Klappſeſſel (gothiſch) 43
Gothiſcher Studierſitz mit Schreibzeug und drehbarem Büchergeſtell 48
Gothiſche Sitzbank 72
Aus Holbein's altem Teſtament 85, 86
Aus dem »Theuerdank« (Schäuffelein) 94
Aus Holbein's »Todtentanz« 106
Italieniſche Sitzbänke 115
Armſtuhl aus Nuſsbaumholz 133
Armſtuhl, Ende des 16. Jahrhunderts . . . 183, 184
Lehnſtuhl, deutſche Spätrenaiſſance 199
Geſchnitzte Stühle, ital. Spätrenaiſſance . . 221, 222
Stuhl, deutſche Spätrenaiſſance 228
Deutſcher Stuhl, Anfang des 17. Jahrh. 234
Stühle nach Peter Candid 255, 256
Stühle nach Vredemann de Vries . . . 257 bis 263
Franzöſiſche Stühle (Louis XIII.) 282, 283
Sitzmöbel aus Rubens' Atelier 290
Spaniſcher Stuhl mit Ueberzug aus gepreſstem Leder 317
Gepolſterte Sitzbank nach A. Boſſe 319
Armſtuhl, Louis XIV. 332
Kanapee (Meiſſonnier) 349

Tiſche.

Gothiſche Tiſchplatte (German. Muſeum) . . . 10
Gothiſcher Tiſch 27
Aus Holbein's »Todtentanz« 101
Entwurf zu einem Tiſch (Du Cerceau) 208
Gothiſirende Tiſche der Spätrenaiſſance . . 214, 215
Tiſch mit geſchnitzten Füſsen 231
Tiſch und Stuhl (Grulich) 244
Italieniſcher Tiſch 249, 250, 251
Tiſch und Stühle um 1640 304
Damentoilette-Tiſch (Boſſe) 318
Entwurf zu drei verſchied. Konſoltiſchen (Berain) 329
Konſoltiſche (Meil) 354

Betten.

Aus dem »Spiegel menſchlicher Behaltniſs« . . 51
Gothiſche Himmelbettſtatt (Viollet-Le Duc) . . . 64
Aus Holbein's »Altem Teſtament« 87
Die Viſion der Sibylle (Burgkmair) 89
Aus dem Poliphilo 92
Aus den Heiligen des Hauſes Oeſterreich (Burgkmair) 93
Aus Holbein's »Todtentanz« 103
Nach einem Holzſchnitt Hans Schäuffelein's . . 111
Prachtbett nach Peter Flötner 125
Entwurf aus dem Basler Muſeum 139

Figur

Entwürfe von Peter Flötner 146, 163
Entwurf von Androuet du Cerceau 197
Himmelbettſtatt, deutſche Arbeit 209
Himmelbettſtatt, deutſche Spätrenaiſſance . . . 226
Bett, aus Königsberg-Tachau 286
Entwürfe von Rud. Seitz 297, 298
Reiches Bett von Daniel Marot 334

Beleuchtungsgeräthe.

Gothiſcher Kronleuchter aus Schmiedeeiſen . . . 30
Leuchterweibchen in der Ambraſer Sammlung . 32
Ampel aus S. Marco in Venedig 74
Leuchterweibchen im Rathhauſe zu Sterzing . . 145
Standleuchter aus Band- und Rundeiſen 157
Eiſerner Wandleuchter 212
Silberne, vergoldete Leuchter 232, 233
Kronleuchter aus Bronze in der Nicolaikirche zu Kiel 247
Kronleuchter für Gas (Gedon) 271
Petroleumlampe (Kellner) 292
Wandleuchter aus Bandeiſen 311

Gläſer, Trink- und andere Gefäſse.

Arabiſche Vaſe aus der Alhambra 2
Perſiſches Metallgeräth 3
Perſiſche Surahé in Fayence 4
Indiſches Silberflacon 12
Indiſche Zinngefäſse 13, 14
Gothiſche Weinkanne aus dem Muſeum zu Baſel . 19
Indiſche Thongefäſse 21
Silberner vergoldeter Deckelpokal, Späthgothik . 34
Gothiſcher Pokal aus Silber 37
Gothiſches Kleingeräth 45, 46, 47
Gothiſches Kirchengeräth 59, 60, 61
Römiſch antiker Trinkbecher 78
Römiſch antiker Miſchkeſſel 79
Der ſogen. Merkel'ſche Tafelaufſatz (Jamitzer) . . 140
Emaillirte Schale 155
Fayence-Gefäſs von Bernh. Paliſſy 159
Zuckerdoſe mit Zange, Löffel und Deſſertmeſſer (Kellner) 191
Weinkühler (Kellner) 193
Farbige Thongefäſse und Gläſer 202
Vaſen von Stefano della Bella 320

Rahmen.

Bildrahmen im Landauer Kloſter in Nürnberg (Dürer) 114
Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen (Holbein) 123
Geſchnitzter Barock-Spiegelrahmen (Mutter) . . 306

Muſikaliſche Inſtrumente.

Figur

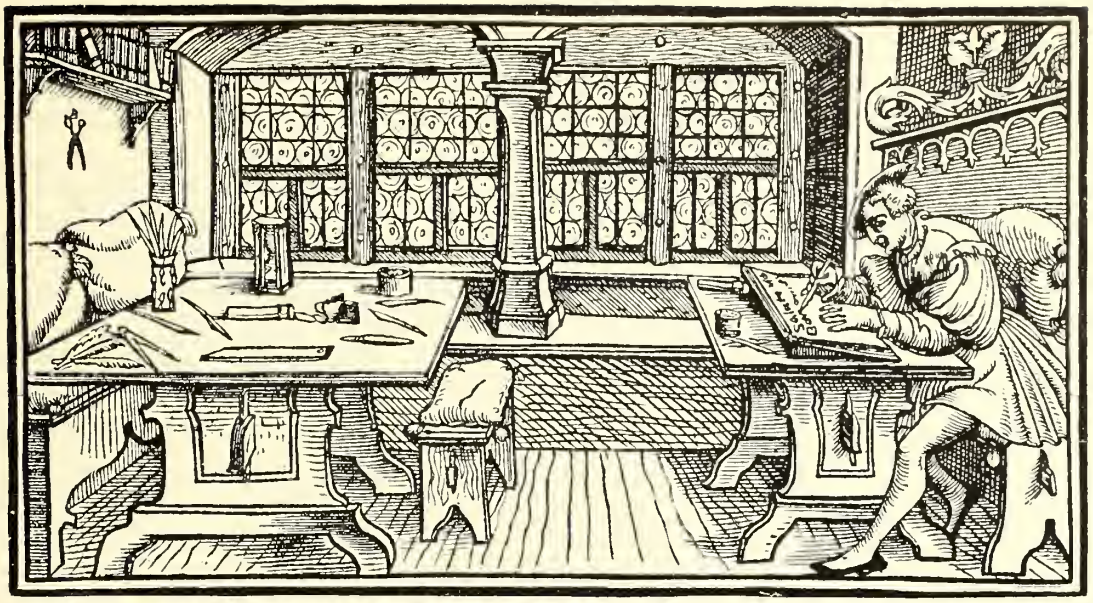
Pianino (Rud. Seitz) 269
Nach einem italieniſchen Gemälde auf einem Spinett 285
Die Klavierſpielerin (Hollar) 294

Stoff-, Tapeten- und Teppich-Muſter, Bordüren und Leinenſtickereien.

Arabiſcher Teppich im kgl. Muſeum zu Berlin . 5
Perſiſcher Teppich von Haas & Söhne, Wien . . 38
Doppelwappen mit Helmdecke, deutſche Stickerei 39
Gewebte Wandbekleidung der frühen Gothik . . 62
Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit) 73
Sammtbrokat (Frührenaiſſance) 76
Tapeten-Muſter aus Dürer's Schule 95
Tapetenſtoff um 1580 181
Tiſchdecke und gewebte Wandbekleidung . . . 211
Tiſchtuchborten, deutſch 219
Gewebte Bordüren um 1640 . . . . . 299, 300
Velours-Tapete von Ballin in Paris 312
Stoffmuſter um 1630 . . . . . 314, 315

Verſchiedenes.

Gothiſche Schmiedeeiſen-Ornamente 17
Gothiſcher Hausaltar 26
Spätgothiſches Pflanzenornament 33
Gothiſches Thürbeſchläge 35, 36
Schlüſſelſchild von Schmiedeeiſen 41
Verſchiedene Dekorationsſtücke 49
Statuetten etc. nach Cranach 52, 53, 54
Konſolfiguren aus dem alten Rathhausſaal zu München . . . . . 66—69
Römiſcher Opferſtein 83
Zwölftheiliger Farbenkreis 98
Cartouche nach Theod. de Bry 107, 108
Entwurf zu einer Standuhr (Holbein) 147
Bandornamente der italieniſchen Hochrenaiſſance 149
Hausglocke aus Hallſtadt 161
Deutſche Thürſchlöſſer, Spätrenaiſſance . . 203—206
Standuhr von Bronze und vergoldet 216
Wanduhr (Seitz & Seidl) 265
Waſſerbehälter im Kameralamte zu Ulm . . 302, 303
Kleine Standuhr aus Bronce (Jagemann) 305
Deutſche Wanduhr im Barockſtil 327
Wanduhr (Oppenort) 343
Entwürfe zu Bronzeleuchtern und Metallbeſchlägen (Oppenort) 342
Standuhr (Hoppenhaupt) 353

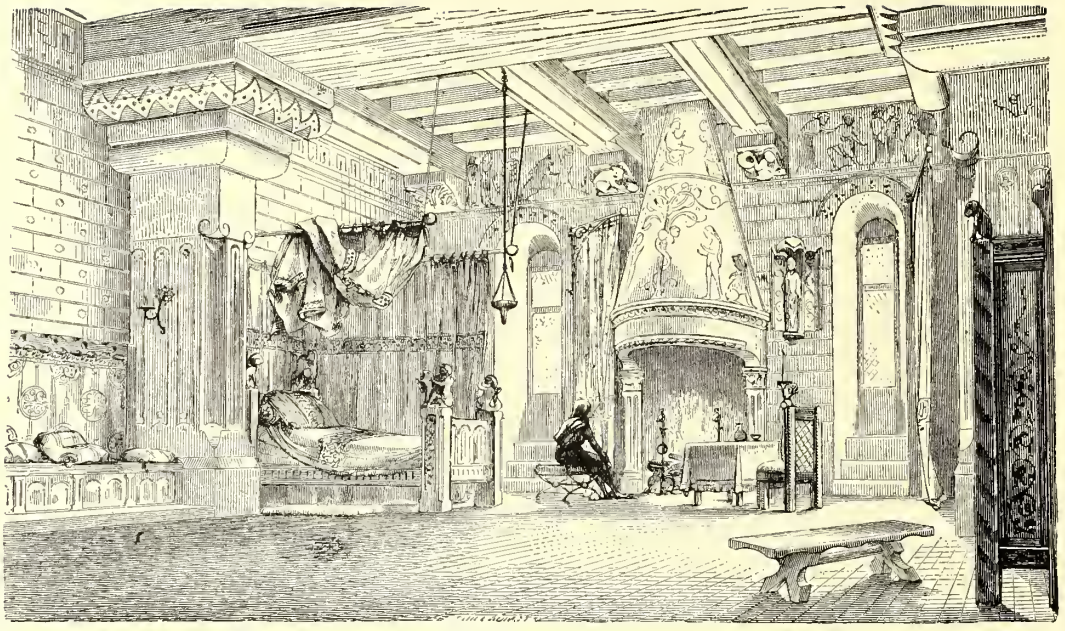


Was wollen alle unſere Kunſtbeſtrebungen ſagen, wenn ſie nicht ſchlieſslich dem deutſchen Bürgerhaus, dem beſten Hort unſerer Tugenden, zu Gute kommen!

EINLEITUNG.

IMMER mehr hat ſich ſeit Jahren in mir die Ueberzeugung befeſtigt, daſs unter den Bedingungen, die zur Hebung unſeres wirthſchaftlichen Lebens zuſammenwirken müſſen, die Heranbildung eines guten nationalen Geſchmackes eine hervorragende, vielleicht die vornehmſte Stelle einnimmt. Inſofern handelt es ſich hier allerdings um eine volkswirthſchaftliche Frage, welche freilich durch den Zauber der Kunſt verklärt und dem unerquicklichen Intereſſenkampf zwiſchen Freihandel und Schutzzoll ſo weit als denkbar entrückt iſt.

Greifbarer indeſſen noch als für die Induſtrie und für die Volkswirthſchaft im Allgemeinen iſt die Bedeutung der Frage für unſer Privatleben. Die Aelteren unter den geehrten Leſern werden mich vollkommen verſtehen, wenn ich ſage: Es gibt Stunden und Tage, in denen uns die äuſsere Welt mit ihren Enttäuſchungen gründlich vergällt iſt, in denen wir kummerbeladen und lebensmüde das Treiben der Menſchen grau in grau ſehen. Die Glücklichen, welchen in ſolchen

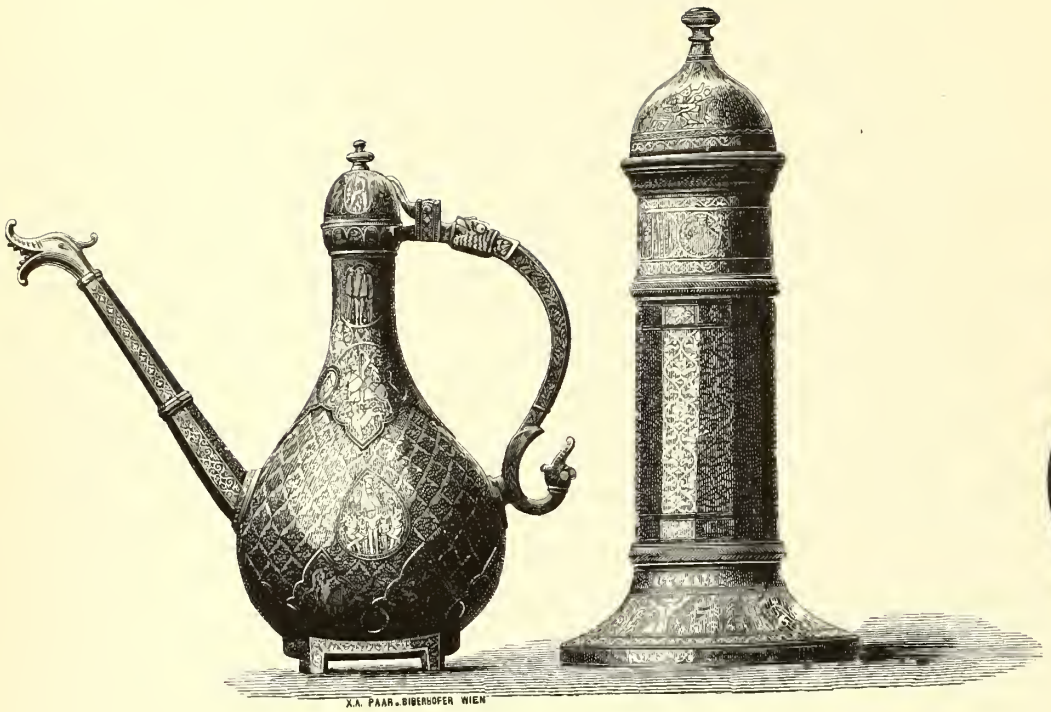


1] Gemach im Geſchmacke des 12. Jahrhunderts. (Romaniſch.) Nach Viollet le Duc.

gedrückten Stimmungen ein ſtarker Gottesglaube einzig und allein über alle Gemüthsnoth hinweghilft, ſind gezählt; wir »Menſchen« ſuchen doch immer wieder nach ſinnlichen Eindrücken, welche uns die trüben Gedanken verſcheuchen helfen. Der Eine findet Erlöſung auf Bergeshöhen und in Waldesduft, der Andere in der Harmonie der Töne, der Dritte in den Gebilden der ſichtbaren Kunſt. Wohl mögen die Linderungen, die wir uns ſo verſchaffen, wie unſer ganzes Leben nur auf einem glücklichen Wechsel des Wähnens beruhen; aber ein *leerer* Wahn iſt es doch nicht, wenn wir damit neue Kraft und neues Hoffen gewinnen. Ja dieſe Wahnfähigkeit, wenn ich ſo ſagen darf, bildet für den civiliſirten Menſchen eine ebenſo nothwendige Verſicherung gegen die Ungunſt des Schickſals, wie die Verſicherung gegen die Gefahren des Feuers und der Verarmung.

In dieſem Zauberkreiſe nun, in welchen uns eine gute Erziehung einführen und in dem uns eigenes Bemühen heimiſch machen kann, ſollte die *künſtleriſche Geſtaltung unſerer Häuslichkeit* gewiſſermaſſen den Mittelpunkt, das erwärmende Herz bilden. Im Hauſe ruhen wir aus von des Tages Laſten, hier leben wir mit den Liebſten, die wir auf der Welt haben, hier legen wir alle guten Keime in die Herzen unſerer Kinder. Ja wäre es nur dies Eine, handelte es ſich auch nur darum, unſere *Kleinen* ſpielend in das Reich des Schönen einzuführen, von früheſter Jugend

2] Arabiſche Vaſe aus der Alhambra. Nach einer Photographie von J. Laurent in Madrid.



3] Perſiſches Metallgeräth.

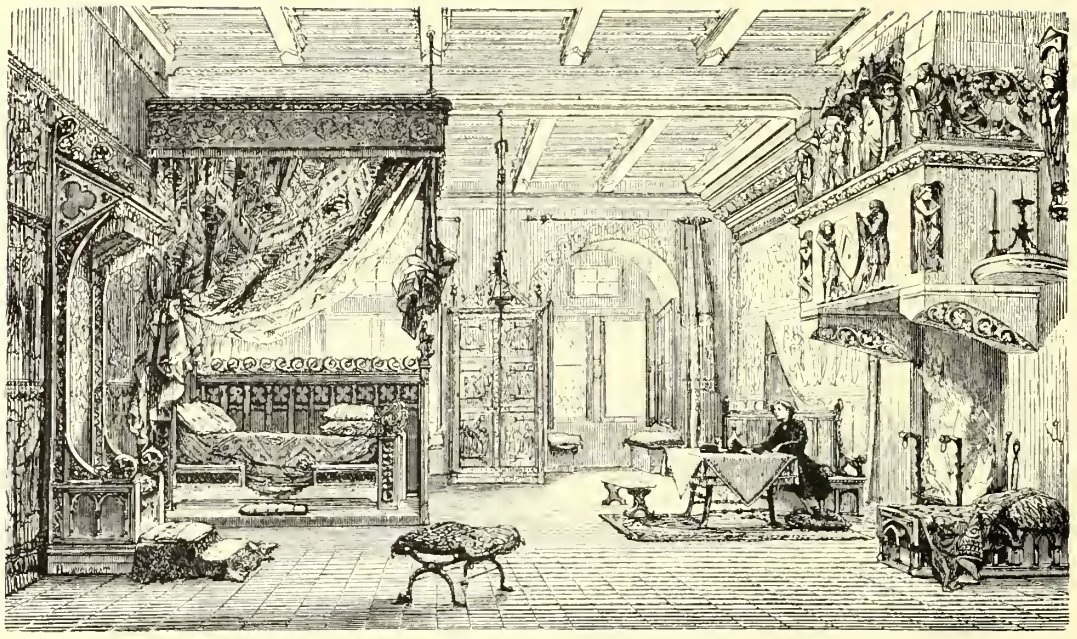
4] Perſiſche Surahé in Fayence.
(Sammlung Schefer.)

an ihr Auge für kunſtvolle Formen- und Farbenharmonie empfänglich zu machen, ſo wäre für jeden Familienvater ſchon Anlaſs genug gegeben, auf die häusliche Einrichtung die gröſste Sorgfalt zu verwenden. Leider geſchieht dies nur in ſeltenen Ausnahmefällen, und der Grund für dieſe Unterlaſſungsſünde iſt keineswegs nur in den äuſserlichen, d. h. dem pekuniären, ſondern vielmehr in dem inneren Unvermögen zu ſuchen, d. h. in dem Mangel an gutem Geſchmack.

Mit dem Geſchmack in Sachen der bildenden Künſte, zu welchen ja auch die Zimmerdekorationskunſt in erſter Linie gehört, hat es eine beſondere Bewandtniſs. Da glaubt Einer etwas Geiſtreiches zu ſagen, wenn er die beliebte Redensart im Munde führt: »Die Geſchmäcker ſind verſchieden«. In Wirklichkeit hat der Mann vielleicht keine Spur von Verſtändniſs, vielleicht nicht einmal eine natürliche Begabung für das, was wir auf dieſem Gebiete »guten Geſchmack« nennen. Weil aber ſolche Leute, namentlich wenn ſie ſonſt mit Recht oder Unrecht ſich eines höheren geſellſchaftlichen Anſehens, eines gewiſſen moraliſchen oder metallenen Gewichtes erfreuen, weil ſolche Leute durch ihr unreifes Urtheil, durch ihre Unwiſſenheit und Blindheit ſehr viel Schaden anrichten, ſo kann es nicht nachdrücklich genug betont werden, daſs der gute Geſchmack Einem nicht wie eine

5] Arabiſcher Teppich im kgl. Muſeum zu Berlin. Von Georg Pencz.

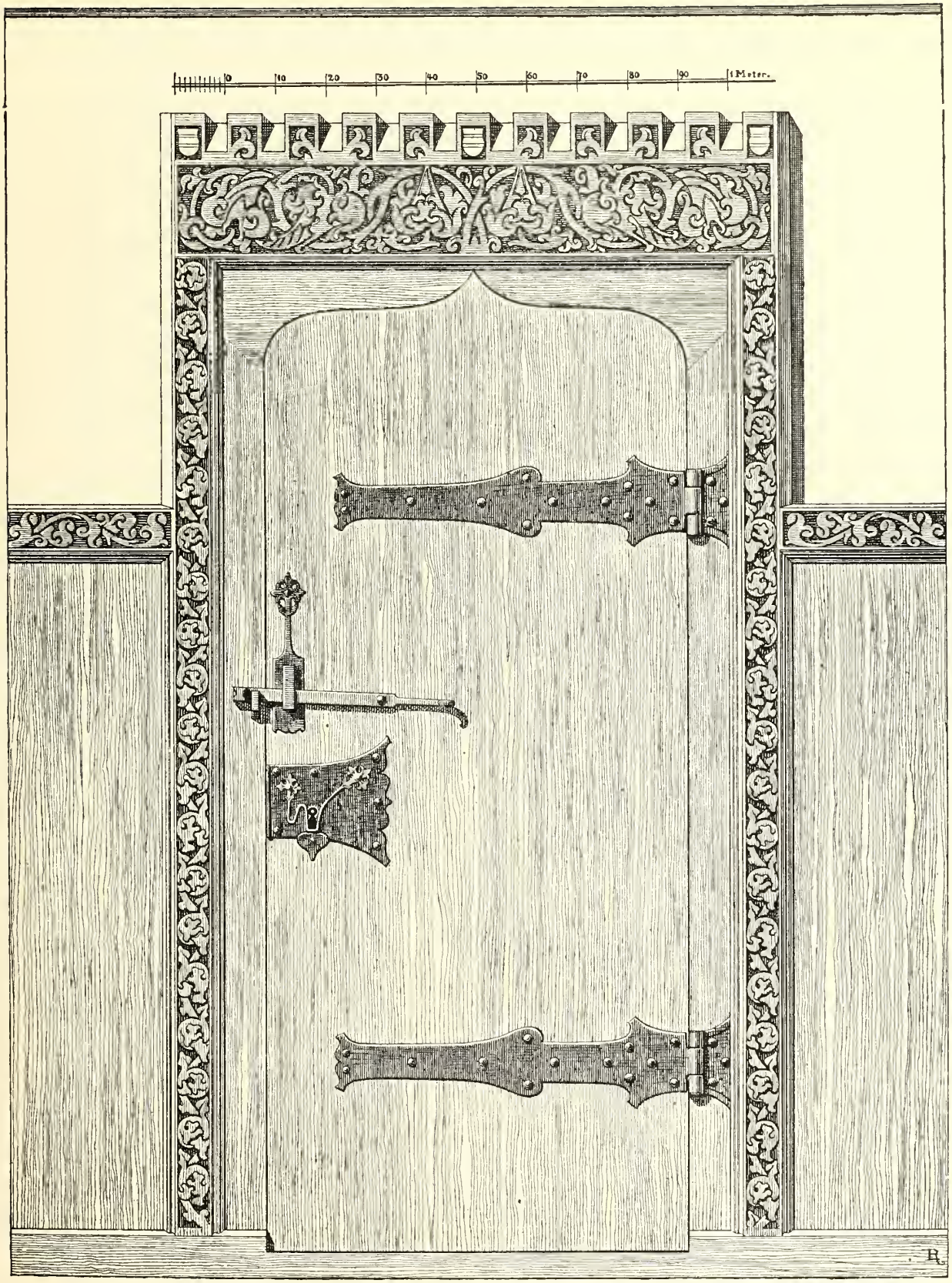
gebratene Taube in den Mund fliegt, ſondern das Geſammtergebniſs einer glücklichen Begabung und ſorgfältigen Erziehung iſt, und daſs ſich eine gewiſſe Höhe der Anſchauung nicht erreichen läſst ohne Fleiſs, Nachdenken und Begeiſterung. Gerade für die Zimmerdekoration, bei welcher eine ſo groſse Maſſe von hiſtoriſchen, äſthetiſchen und techniſchen Geſichtspunkten in Betracht kommt, müſſen wir den



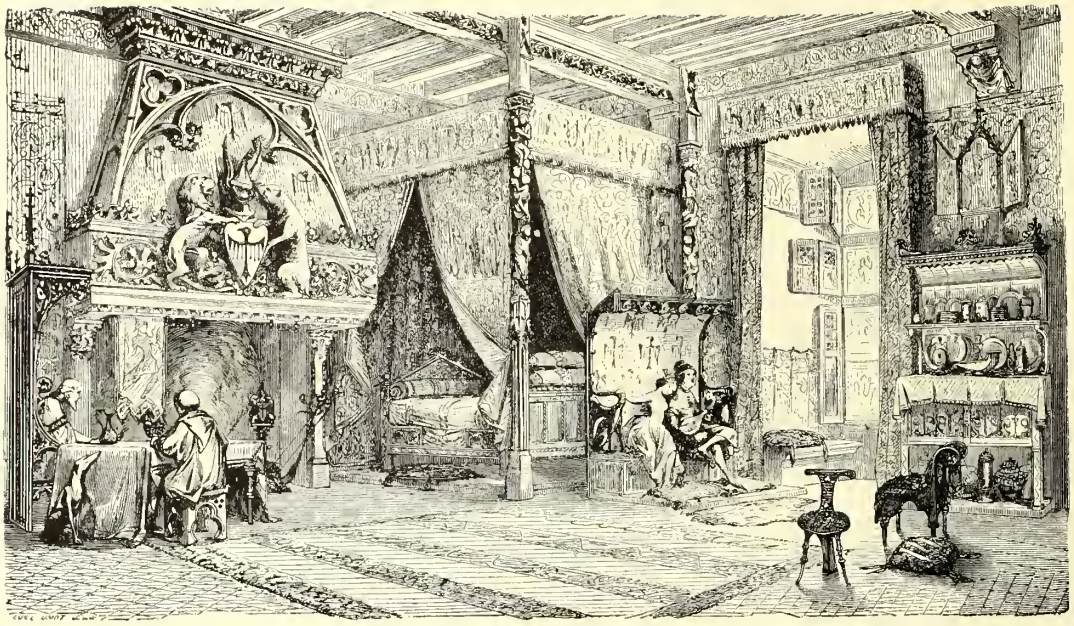
6] Gemach im Geſchmacke des 13. Jahrhunderts. (Uebergang vom Romaniſchen zum Gothiſchen.) Nach Viollet le Duc.

Anſpruch der *Vornehmheit* des Urtheils erheben. Während die Schönheiten der Muſik ſich mit einſchmeichelnder Zudringlichkeit in die Seelen ſelbſt barbariſcher Zuhörer ſchmiegen, während die Poeſie bei einigermaſsen lebendigem Vortrag ihres tiefen Eindruckes auch auf hölzerne Gemüther nicht verfehlt, will die Muſe der Formen- und Farbenphantaſie recht eigentlich erobert ſein. Sie iſt eine ſpröde Göttin, die ihr innerſtes Weſen nur dem Eingeweihten offenbart. Dann aber iſt ſie auch verſchwenderiſch mit ihrer Gunſt! Ohne an unſere menſchlichen Schwächen und Leidenſchaften zu appelliren, beſcheiden und geräuſchlos, und dennoch bezaubernd und berauſchend ſpiegelt ſie durch das kriſtallklare Auge in unſerer Seele eine Welt wieder, deren heitere Ruhe mit der Zeit unſer ganzes Weſen durchdringt, unſer geſammtes Denken und Empfinden adelt.

Das tiefere Verſtändniſs für künſtleriſche Dekoration iſt aber deſshalb ſo ſchwierig, weil jeder ihrer Beſtandtheile ſeine beſondere Geſchichte und Ueberlieferung hat. Der Formen- und Farbenreiz z. B. eines feurigen Sonnenuntergangs, eines gewitterbeladenen wilden Gebirgsthales oder einer mondbeleuchteten Meeresküſte wirkt ganz unmittelbar, er bedarf kaum einer Auslegung, wir ſtehen bewundernd vor der unbeugſamen Natur und übergeben uns dem überwältigenden Eindrucke ihrer machtvollen Erſcheinung. Die Natur hat mit einem Worte keinen



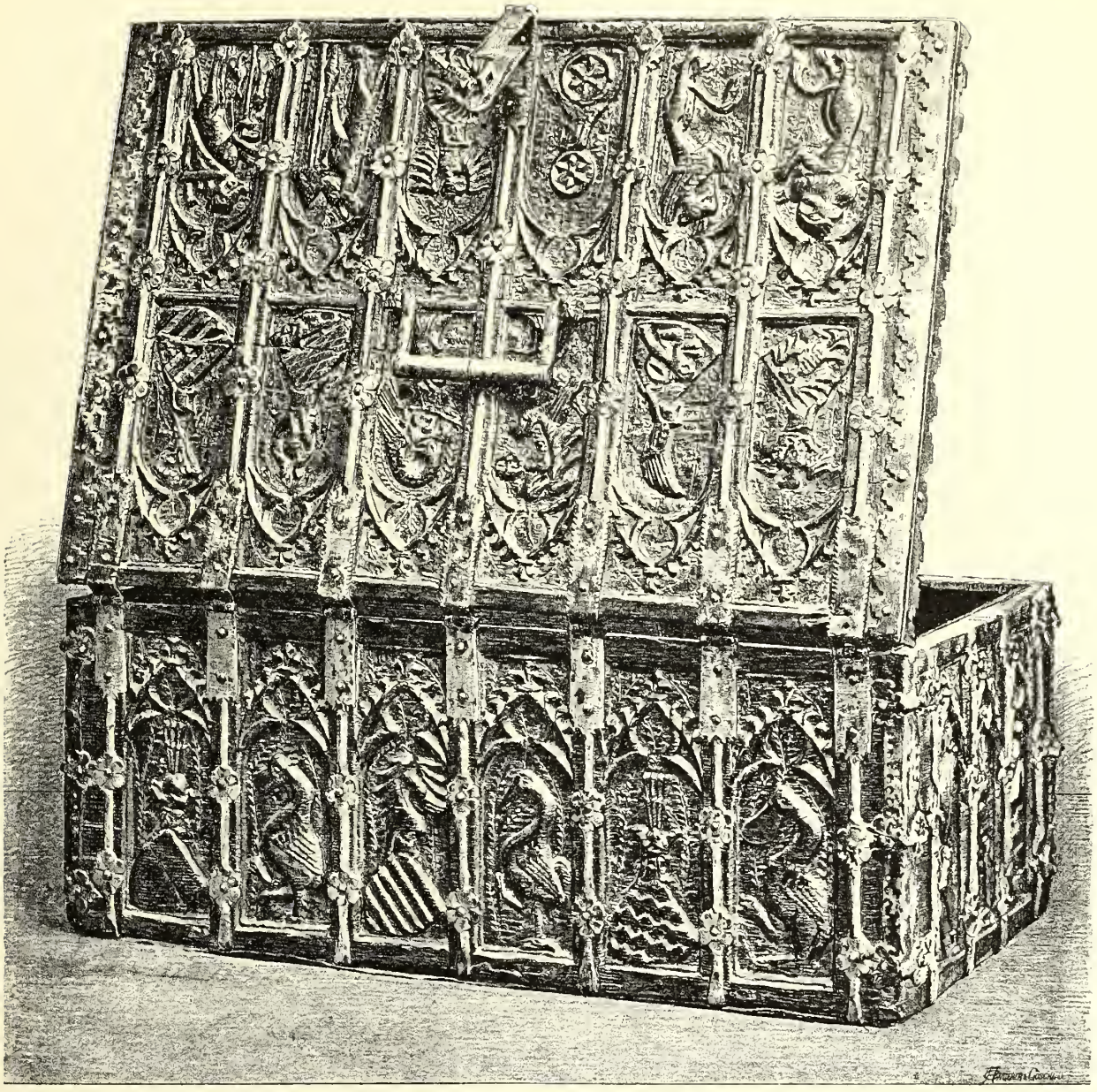
7] Thüre im Schloſſe Runkelſtein bei Bozen. (Frühgothiſch.) Aufnahme von L. Romeis in München.



8] Gemach im Geſchmacke des 14. Jahrhunderts. (Frühgothiſch.) Nach Viollet le Duc.

»Stil« und was wir ihre Geſetze nennen, das iſt doch nur eine menſchliche Abſtraktion; die Natur arbeitet nicht nach Ueberlieferungen, ſie iſt immer elementar, ſie iſt in jedem Momente ſo weil ſie ſo iſt, rückſichts- und ſchrankenlos und über alle Kritik erhaben.

Nicht ſo die Gebilde von Menſchenhand. Hier iſt der Zweifel nicht nur möglich, ſondern auch berechtigt. Wir fragen uns: *warum* iſt Das ſo, *wie* iſt man dazu gekommen, Das ſo zu machen, und könnte es anders nicht beſſer ſein? Und nun kommt die Kunſtgeſchichte und ſagt uns, wie vor Jahrhunderten und Jahrtauſenden von ruhmgekrönten Künſtlern und von ſolchen, deren Namen mit ihren Gebeinen längſt verwehet ſind, wie von unſeren Urahnen und von längſt verſchollenen Völkern die ähnlichen Dinge anders, vielleicht ſchöner gebildet wurden. Je weiter man ſich in's Einzelne vertieft, deſto gröſser wird die Zahl der Vergleichungspunkte und Streitfragen. Wie wir noch heute an unſeren Gebäuden, ja an unſeren Vertäfelungen, Schränken und Geräthen die Verhältniſſe der faſt dreitauſendjährigen Säulenordnungen der alten Hellenen beobachten, ſo hat ſich im Laufe der Zeit eine ganze Maſſe von Geſetzen und Regeln der dekorativen Kunſt angeſammelt, welche zwar in fortwährender Umdeutung und Neubildung begriffen ſind, welche gleichwohl aber immer auf's Neue zur Kritik herausfordern. So erſcheint dem Eingeweihten die künſtleriſche Geſtaltung eines Wohnraumes



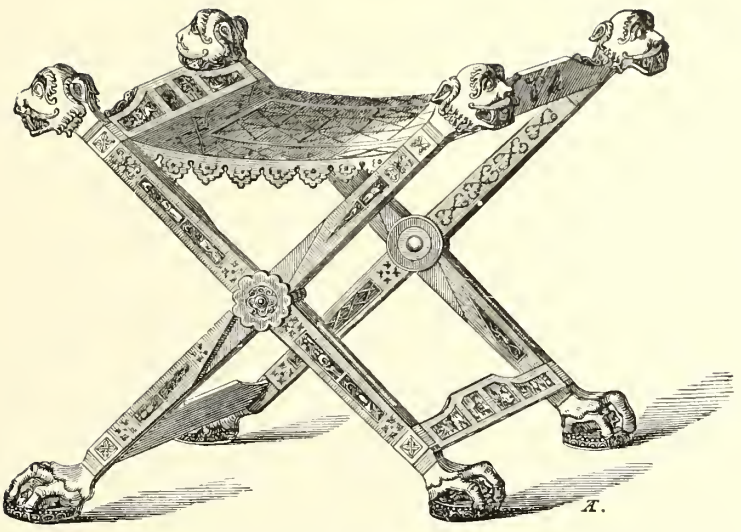
9] Gothiſches Schmuckkäſtchen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Im Beſitze der Frau J. Gilmer in Thalheim.

gewiſſermaſsen als ein kulturgeſchichtlicher Mikrokosmos, bei deſſen Aufbau und Beurtheilung unſer eigener Schönheitsſinn faſt unwillkürlich von alten Ueberlieferungen beeinfluſst, wo nicht geleitet und leider oft genug in die Irre geführt wird.

In der That gehen denn die Anforderungen, welche der gute Geſchmack in dieſen Dingen an jeden Einzelnen ſtellt, weit über das augenblickliche Durchſchnittsverſtändniſs ſelbſt unſeres »hochgebildeten« Publikums hinaus. Indeſſen

10] Gothiſche Tiſchplatte, in Eichenholz geſchnitzt, im Germaniſchen Muſeum zu Nürnberg.

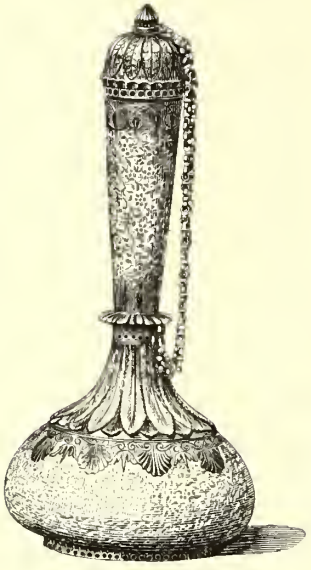
iſt der Fortſchritt unverkennbar, und ich neige zur Annahme, daſs ſchon die nächſten Jahrzehnte das Anſehen einer verfeinerten künſtleriſchen Geſchmacksrichtung auch in ſolche Kreiſe hineintragen werden, in denen wir bisher nur barbariſchen Nützlichkeitsanſchauungen zu begegnen gewohnt waren. Was mich zu dieſer Hoffnung berechtigt? Erſtens: Nach langem planloſem Umherirren ſind wir auf und daran, uns eine beſtimmte ſtilvolle Formenwelt anzueignen; zweitens:



11] Gothiſcher Feldſtuhl von Holz mit Broncebeſchlägen und Elfenbeinſchnitzwerk, 14. Jahrhundert. (Frauenſtift auf dem Nonnberge bei Salzburg.)

den ſeit einem Menſchenalter gemachten rieſigen Anſtrengungen zur Ausſtattung unſeres öffentlichen Lebens iſt nothwendig ein Rückſchlag in der Weiſe gefolgt, daſs der deutſche Menſch ſich wiederum dem Urquell ſeines Heils, dem Hauſe, zuwendet; und endlich drittens: bei manchen Induſtriezweigen, welche in den letzten Jahrzehnten zu koloſſalen Lieferungen angehalten waren, iſt eine Ebbe in der Nachfrage eingetreten — in erſter Linie dadurch, daſs unſer Eiſenbahn-, Poſt- und Telegraphenweſen nun doch einen gewiſſen Abſchluſs erlangt hat, daſs das Heeresretabliſſement vollendet iſt und daſs für den gewerblichen Betrieb nicht mehr ſo viele Neuanlagen erforderlich ſind. Dieſen Erſcheinungen verdanken wir es, daſs trotz der augenblicklichen Knappheit unſerer wirthſchaftlichen Verhältniſſe, trotz der Zerſtörungen der Kriſis unſere *Kunſtinduſtrie* einen auſserordentlichen Aufſchwung nimmt. Gelänge es aber den vereinten Anſtrengungen der Gewerbetreibenden und des kaufenden Publikums, in dieſer Bewegung auch nur einen annähernd den Zeiten der Renaiſſance vergleichbaren Zuſtand zu erreichen, ſo wäre damit nicht nur ein groſser Gewinn für unſer ganzes Kulturleben, ſondern auch ein groſser Triumph der Freiheit des Verkehrs und der modernen Staatsordnung zu verzeichnen.

Denn die Lebensbedingungen gerade des Kunſtgewerbes ſind heutzutage nicht eben leichte. Wohl kommen ihm die Fortſchritte der Technik, der Arbeitstheilung, des leichten Verkehrs etc. zu Statten, aber dies doch nicht in dem Maſse,

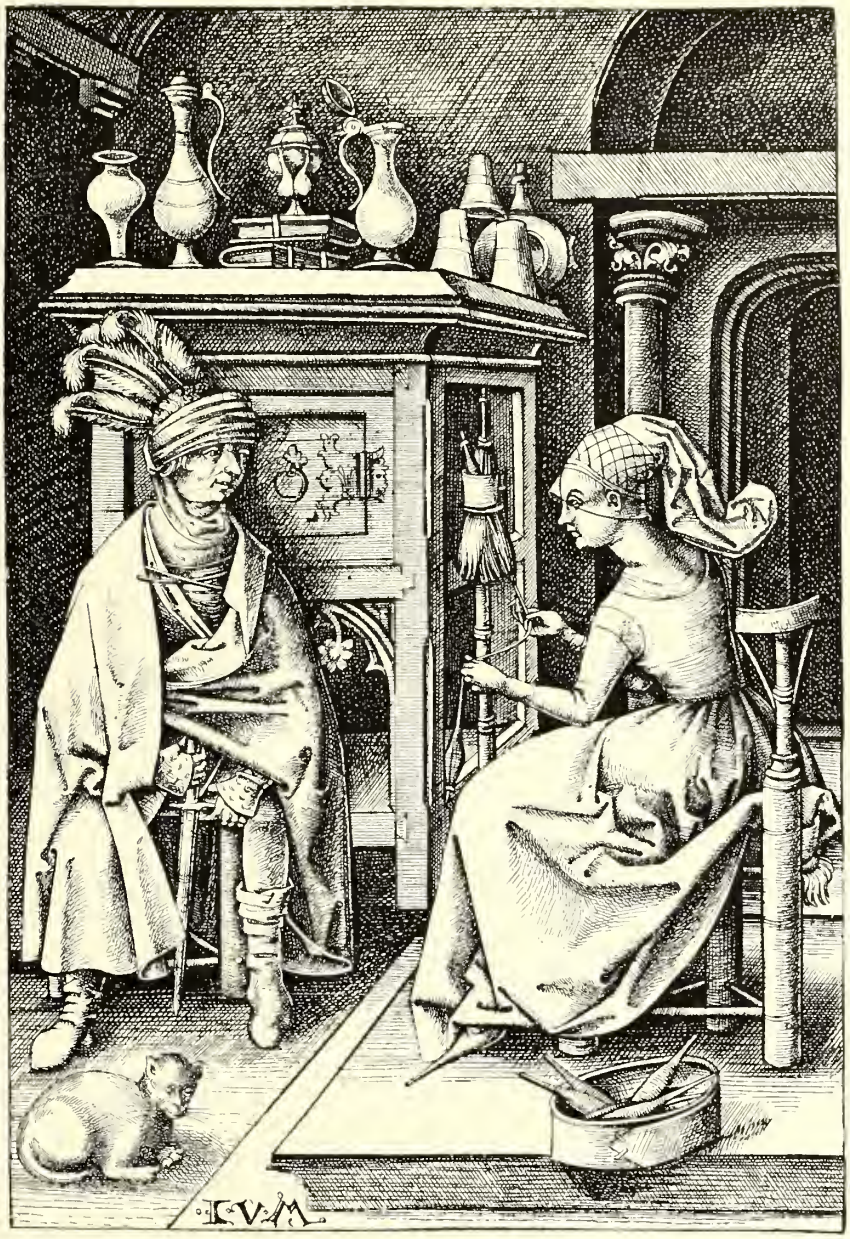


12] Indiſches Silberflacon.

13] Indiſches Zinngefaſs; Bidrah-Arbeit.

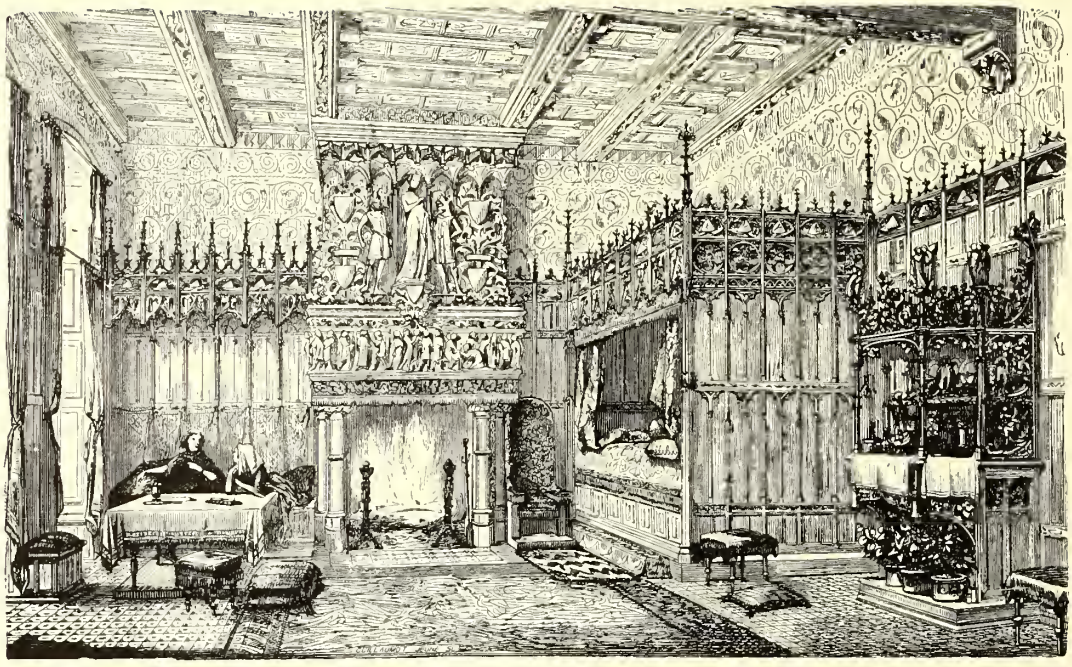
14] Indiſches Zinngefaſs; Bidrah-Arbeit.

wie der Fabrikation von Gegenſtänden des Maſſenverbrauchs. Schon der Umſtand iſt von Nachtheil, daſs das feinere Kunſthandwerk nach Lage unſerer Produktionsverhältniſſe bisher nahezu auſser Berührung mit den beſcheideneren Bedürfniſſen geblieben iſt. Der Mangel an Seſshaftigkeit gerade unſeres gebildeten Mittelſtandes iſt ein anderer ſchwerwiegender Uebelſtand; oftmalige Umzüge, und wäre es auch in demſelben Orte, ſind für ſolide Ausſchmückung der Häuslichkeit nicht ermunternd. Tief eingewurzelte praktiſche Anſchauungen ſchlieſsen, man darf wohl ſagen für immer, die künſtleriſche Formbehandlung von manchen Gebieten ganz aus, auf denen dieſe früher Eminentes geleiſtet hat: ſo iſt mit dem Ständeweſen die kunſtgewerblich ſo wichtige Kleiderordnung gefallen, der Geiſt der modernen Kriegführung verbannt von Kanonen, Gewehren und Hiebwaffen allen phantaſtiſchen Zierrath u. ſ. w. Wie der Kaiſer mit dem ſchlichten Waffenrock und dem einfachen Helm des letzten Soldaten in die Schlacht reitet, ſo iſt unſer ganzes Leben ernſt, ſtramm, nüchtern geworden, eine Kette von unabweisbaren Pflichten. Sehr erſchwerend wirkt auch die Gewöhnung des Publikums an das Magazinweſen und die Ungeduld, mit der man lebt, ſieht und genieſst. Der Gewerbetreibende ſoll groſse Auswahl an fertigen Sachen darbieten, die »Einrichtung« ſoll über Nacht fertig werden: und welche Stilanforderungen werden dazu oft geſtellt! Heute



15] Der Beſuch. (Interieur aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.) Nach einem Kupferſtich von Iſrael van Meckenen.

Gothik oder deutſche Renaiſſance, morgen Ludwig XIV. oder Rococo, übermorgen wer weiſs welcher Geſchmackmiſchmaſch! Wohl haben die Einſichtigeren unſerer Kunſtinduſtriellen das richtige Stilgefühl, aber man läſst ihnen keine Ruhe, ſich beſchaulich in das glücklich erkannte Ideal einzuleben. Zum Glück ſcheinen die Zeiten des Gründerthums und der Schwindelperiode vor der Kriſis nicht ſobald wiederzukehren, denn nichts iſt gefährlicher für die erfolgreiche Weiterentwickelung als eine plötzliche maſſenhafte, unvernünftig drängende und zahlende Nachfrage: ſie

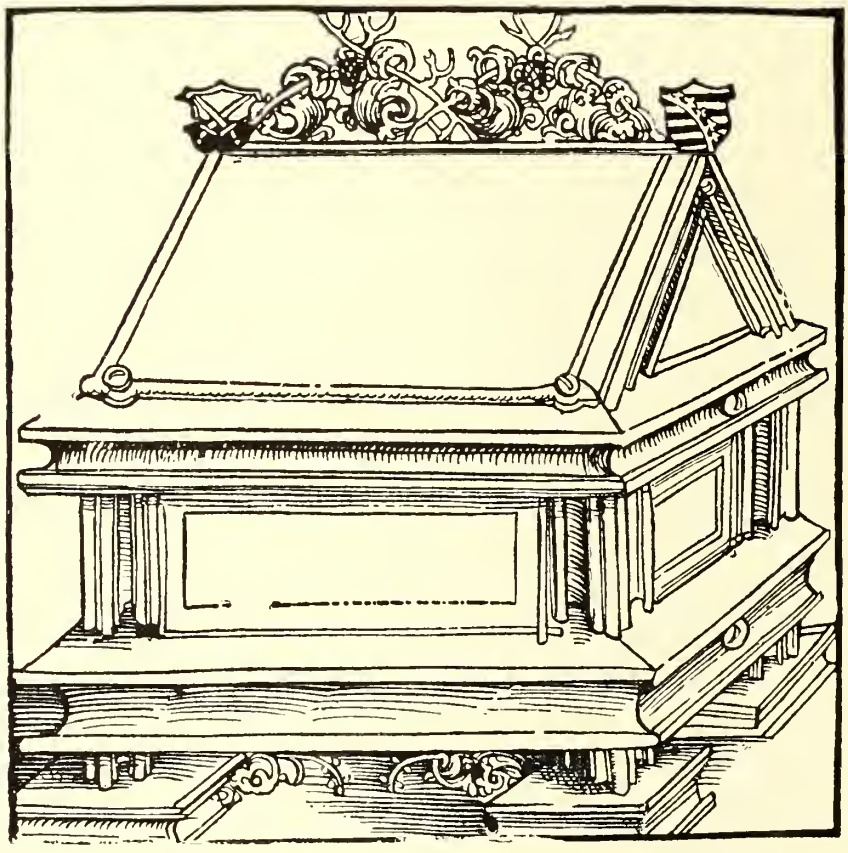


16] Gemach im Geſchmacke des 15. Jahrhunderts. (Spätgothiſch.) Nach Viollet le Duc.

verführt die Produktion, die naturgemäſs vorwiegend im Kleinbetrieb ruhen ſollte, in die Bahnen des Fabrikbetriebs und hinterläſst ſtatt der erhofften Blüthen nur Ruinen. Bedenken wir, daſs wir immer noch gewiſſermaſsen in der wiſſenſchaftlichen Ergründung ſtilvoller Schönheit leben, daſs wir in der Formenwelt, der wir nun huldigen, nicht aufgewachſen ſind, ſondern daſs wir Schritt vor Schritt fein bedächtig unſere uralten Vorbilder befragen müſſen, ſo leuchtet wohl ein, daſs eine Zeit ruhiger, nicht gerade üppiger wirthſchaftlicher Entwickelung für das Gedeihen der jungen Pflanze ſehr vortheilhaft ſein muſs. Und hier ſei es mir vergönnt, einige Sätze zu wiederholen, die ich vor einer Reihe von Jahren (1876) zur Empfehlung der Zeitſchrift des Münchener Kunſtgewerbe-Vereins niedergeſchrieben habe:

»Wenn wir wollen, ſo haben wir ein deutſches Kunſtgewerbe! Aber freilich bedarf es dazu der Anſpannung aller Kräfte; nicht genug, daſs Meiſter und Geſellen ſich rühren und eifrig beſtrebt ſein müſſen, in ihren Werkſtätten der Schönheit eine dauernde Heimath zu bereiten, — das geſammte Volk, voran die Gebildeten und Bemittelten, muſs Freude an ſchönen und edlen Formen gewinnen. Hier wie dort haben wir noch ein Werk der Erziehung vor uns; denn nur Wenigen iſt geläuterter Geſchmack als häusliches Erbe geworden, die Meiſten müſſen ihn durch unabläſſiges

17] Gothiſche ſchmiedeeiſerne Ornamente; aus der ehemals Soyter'ſchen Sammlung in Augsburg.



18] Gothiſches Sakramenthäuschen, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

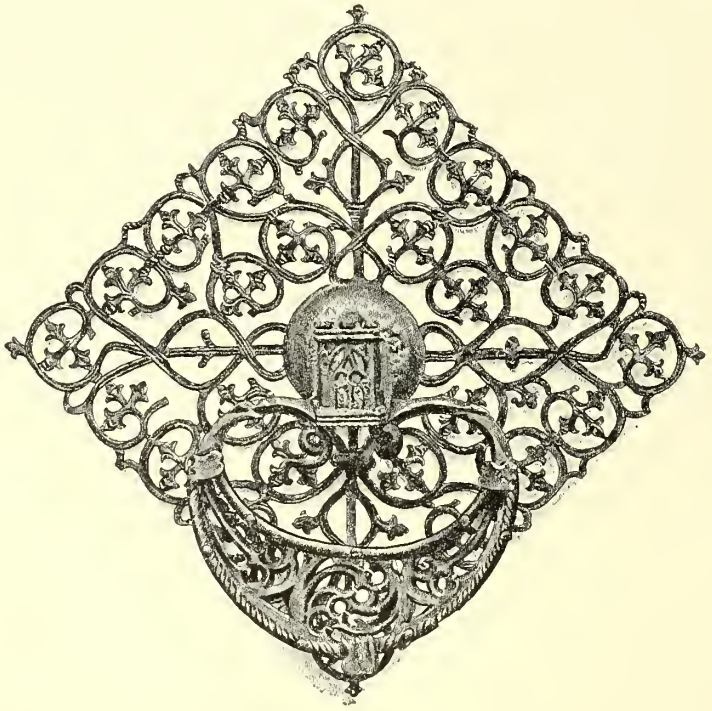
Sehen, Empfinden und Nachdenken erſt erwerben, der eine ſpielend, der andere mühſam, je nach der Begabung; aber lernen müſſen wir Alle, lernen und immer wieder lernen! Wer darüber noch im Zweifel ſein konnte, den muſste die 1876er deutſche Ausſtellung in München eines Beſſeren belehren. Schon der Umſtand, daſs unſer Verein ſein fünfundzwanzigjähriges Streben und Ringen durch eine nationale Ausſtellung zu krönen unternahm, in welcher den Werken unſerer Väter der *Ehrenplatz* angewieſen war, noch mehr aber der glänzende Erfolg dieſer für die deutſche Induſtrie geradezu epochemachenden Ausſtellung hat uns klar und deutlich die Wege gezeigt, auf denen es uns gelingen muſs, den alten Ruhm des deutſchen Kunſtgewerbes von Neuem zu gewinnen: Es iſt der Anſchluſs an die beſten Schöpfungen unſerer Altvordern! Da haben wir nicht nur Vorbild und Muſter in verſchwenderiſcher Fülle, da ruht auch die phantaſiebelebende Zauberkraft, die ſich nicht künſtlich erzeugen oder durch kalte Regeln erſetzen läſst. Durch die

19] Gothiſche Weinkanne, aus dem Muſeum zu Baſel.

Erkenntniſs der Wahrheit, daſs wir Groſses nur bei liebevollem und verſtändniſsinnigem Studium der Alten leiſten werden, haben wir einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan; und wenn nun vollends die Ueberzeugung Gemeingut wird, daſs wir unſer Heil in der deutſchen Renaiſſance des 16. und 17. Jahrhunderts zu ſuchen

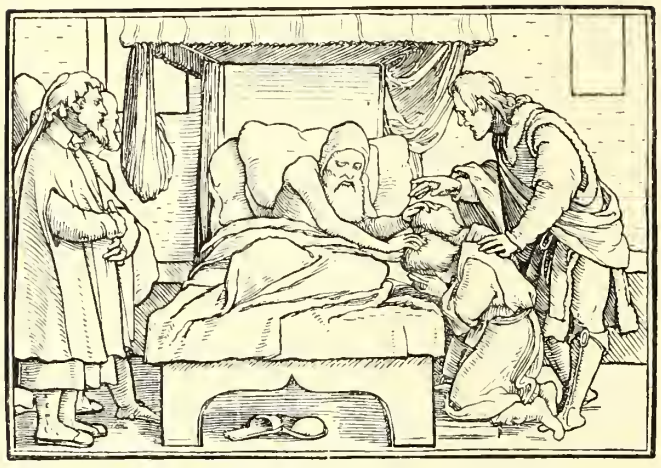
haben, dann mufs es uns ja gelingen, über den unförmigen Moloch der Stil- und Geſchmackloſigkeit Herr zu werden«.

Mit der Hebung des Geſchmackes im Allgemeinen wird auch die Bethätigung desſelben bei öffentlichen Arbeiten Hand in Hand gehen. Mit vollem Recht wird ja über den, häufig geradezu unerhörten Mangel an künſtleriſchem Verſtändnifs bei den über öffentliche Bauten, Denkmäler etc. geſetzten Behörden und Körperſchaften geklagt. Um dieſen Barbarismus zu begreifen, müfste man freilich eine Wanderung durch die Privatwohnungen der betr. Beamten, Volks- und Gemeindevertreter vornehmen. *Man kann nicht zu gleicher Zeit daheim ein Diogenes und im hohen Rathe ein Mäcenas ſein.* Die öffentliche Bauthätigkeit früherer Zeiten war eben doch nur der Ausfluſs derſelben feineren Geſchmacksrichtung, welche in der Häuslichkeit der Machthaber ihre Wurzeln hatte. Geht aber heute durch unſere Geſetzgebung und Verwaltung ein mehr volksthümlicher Zug, ſo liegt darin nur eine Aufforderung mehr, auch die Geſchmacksbildung zu verallgemeinern. Reichthum iſt keine unbedingte Vorausſetzung für den guten Geſchmack, ſo wenig wie der Abſolutismus für die öffentliche Pflege der Kunſt; denn die Schönheit kennt kein Anſehen der Perſon, ſie verlobt ſich dem, der offenen Sinnes um ſie anhält, und als treue Lebensgefährtin verklärt ſie auch die Mühſale des geplagten Mannes.



STIL UND IMITATION.

AN ſagt wohl von einem Menſchen, daſs er einen guten oder ſchlechten Charakter beſitze; wollen wir aber zum Ausdruck bringen, daſs jemand ein eigenartiges und ſelbſtſtändiges, nach ehrenwerthen Grundſätzen ſich äuſserndes Weſen habe, ſo ſagen wir einfach: »Der Menſch hat Charakter«. Die Zweideutigkeit des Wortes wird vollends klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daſs ein Menſch mit ſehr ausgeprägtem, unbeugſamem *ſchlechtem* Charakter doch niemals »charakter*voll*«, im Gegentheil ſogar charakter*los* genannt wird. Ganz ähnlich verhält es ſich mit dem Worte »Stil« auf dem Gebiete der bildenden Künſte, und zwar ſowohl in ſeiner Anwendung auf die Künſtler ſelbſt, als auf ihre Gebilde, auf einzelne Erſcheinungen wie auf ganze Perioden und Epochen der Kunſtgeſchichte. Hienach nennen wir jede eigenartig durchgebildete Kunſtweiſe »Stil«, wir ſprechen von gutem und ſchlechtem, von edlem und gemeinem Stil; wir legen das Wort auch ſolchen Bildungen bei, welche uns nicht ſympathiſch ſind, ſofern nur ihre Zugehörigkeit zu einer eingebürgerten Kunſtweiſe objektiv feſtgeſtellt werden kann. Vom Standpunkte unſeres eigenen



20] Illuſtration aus Hans Holbein's »Altem Teſtament«.

Geſchmackes aber nennen wir vielleicht ein Produkt, welches den »Stil« z. B. der ſogenannten Biedermännerzeit unverkennbar zur Schau trägt, doch nicht »ſtil*voll*,« weil es unſeren Anſchauungen von äſthetiſcher Formgebung, von ſtoffgerechter Behandlung etc. nicht entſpricht. In dieſem ſubjektiven Sinne können wir ſogar dazu kommen, eine ganze, wenn auch kunſtgeſchichtlich feſt etablirte Geſchmacksrichtung als eine »ſtil*loſe*« zu bezeichnen; ja unſere Widerſtandsfähigkeit gegen die mit unſeren Idealen nicht harmonirenden Gebilde der ſogenannten »hiſtoriſchen Stile« macht nicht zum geringſten Theile *unſeren eigenen Stil* aus.

»Stil« ſchlechtweg iſt alſo etwas Abſtraktes: Es bedeutet gewiſſermaſsen eine Vereinigung von *Grundſätzen*, nach denen die menſchliche Phantaſie ſich mit der Natur abfindet, um ein neues Gebilde zu ſchaffen. Die Grundſätze können gute, logiſch richtige ſein — aber ſie ſind es nicht allein, welche einem Werke von Menſchenhand den Stempel künſtleriſcher Vollendung aufdrücken. Vollendet *»ſchön«* kann immer nur das einzelne Kunſtwerk genannt werden — *einen »ſchönen Stil« gibt es nicht.* Dem überlieferten oder erfundenen Stil tritt alſo in allen Fällen die individuelle Begabung und Fertigkeit des Künſtlers hinzu, mit einem Wort das *Können.* Ein vollendetes Kunſtwerk wird zwar niemals ſtillos ſein, — wohl aber iſt in den ausgetretenen Bahnen eines jeden Stiles ſehr viel Unſchönes, Unkünſtleriſches geſchaffen worden.

In der vorſtehenden Klarſtellung liegt zunächſt ein gewiſſer Troſt. Wir erſehen nämlich, daſs man nicht nothwendig eine neue Kunſtweiſe zu erfinden oder auch nur eine alte weſentlich zu bereichern braucht, um dennoch ſichere

21] Indiſche Thongefäſse.

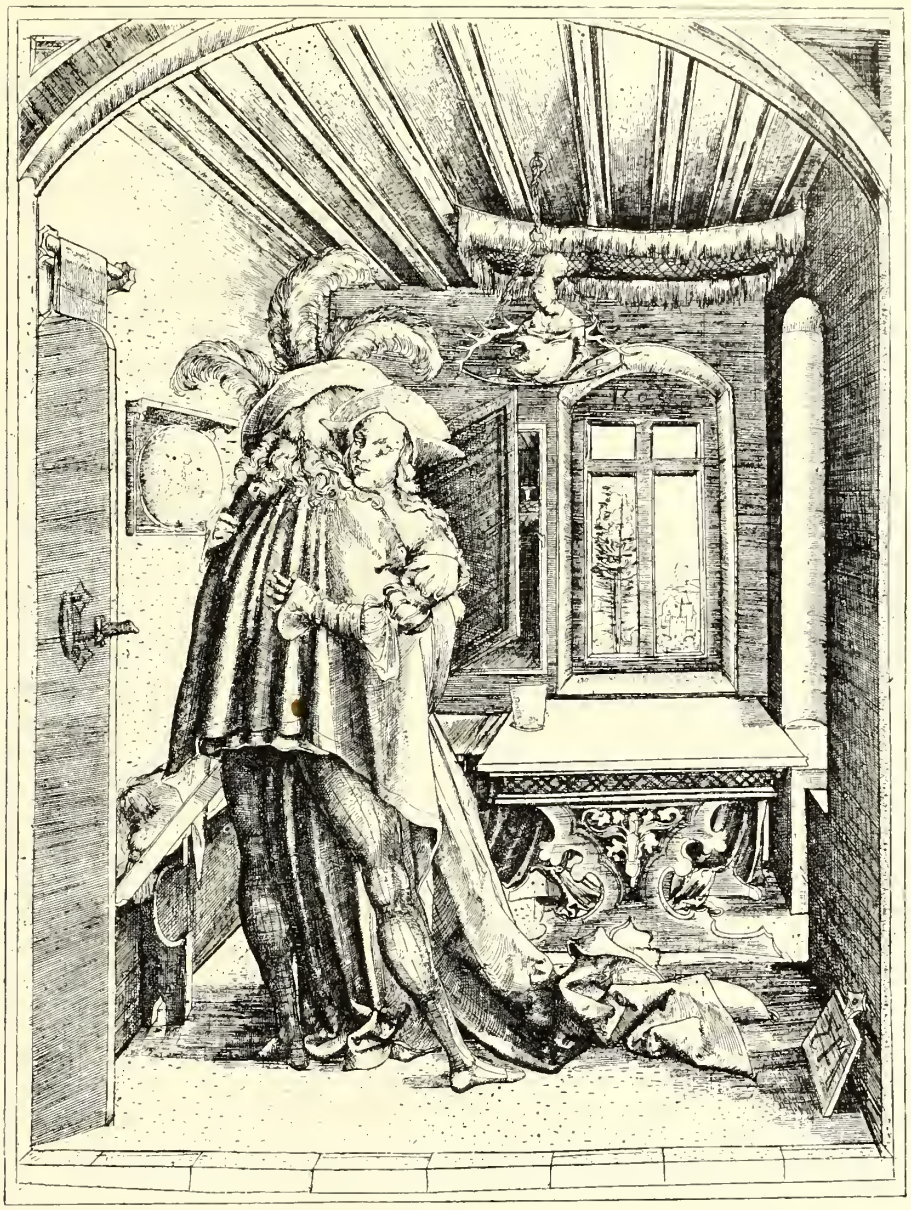
Fühlung und künſtleriſchen Charakter zu gewinnen. Für unſer Zeitalter, das ſeine Triumphe auf dem Gebiete der exakten Wiſſenſchaften und der techniſchen Naturausbeutung feiert, iſt das ganz beſonders wichtig: dadurch, daſs wir uns an die beſten Kunſtweiſen vergangener Zeiten anlehnen, füllen wir gewiſſermaſsen die Leere in unſerer künſtleriſchen Produktion aus und lenken die auftauchenden neuen Kräfte in gedeihliche Bahnen. Es liegt aber in der obigen Klarſtellung auch eine Warnung: zu unterſcheiden zwiſchen dem, was uns gefällt, und dem, was wir als Vorbild für eigenes Schaffen nehmen ſollen.

Wir ſchwelgen in der Entdeckung alter Kunſt und Schönheit. Da iſt kein auch noch ſo entlegenes Zeitalter, deſſen Kulturarbeit uns nicht irgend eine künſtleriſche Seite darböte. In den primitiven Geräthen der Pfahlbauern ſogar ahnen wir das Walten künſtleriſcher Begabung; um wie viel mehr zollen wir unſere Bewunderung den kunſtgeübten Händen, deren Werke wir in dem Jahrtauſende alten Schutt altaſiatiſcher und althelleniſcher Kultur finden. Was uns der vollendete Stil der Römer, dann das chriſtliche Alterthum, was uns das Mittelalter im Oſten und Weſten, was uns endlich die »Wiedergeburt« der Antike im 16. Jahrhundert mit ihren Ausläufern, dem Barocco, Rococo, Rocail und Zopf, was uns Indier, Chineſen und Japaneſen darbieten — Alles zieht uns an, ſofern wir darin Offenbarungen jenes göttlichen Talentes erkennen, welches ſelbſt die Materie mit dem Hauche der Unſterblichkeit zu berühren vermag.

Mit dieſer Vielſeitigkeit des kunſthiſtoriſchen Intereſſes hält die Nachahmungsluſt faſt gleichen Schritt. Das iſt an ſich kein befremdlicher Vorgang. Es hat niemals eine hohe Kunſt gegeben, die nicht auf den Schultern einer voraufgegangenen, verhältniſsmäſsig hohen Entwickelung geſtanden hätte. Und gerade die Renaiſſance des Cinquecento zeigt uns, wie auch auf dem Wege der Wiederentdeckung, der Forſchung und Schatzgräberei eine längſt untergegangene Kunſt neue kräftige Triebe anſetzen konnte. Im Gegentheil, daſs wir heute ſo eifrig danach trachten, die alten Herrlichkeiten in unſer Alltagsleben herüberzunehmen und damit unſer Heim zu ſchmücken, unſere Bedürfniſſe zu adeln — gerade das iſt ein glückliches Zeichen für die Zukunft unſerer Kunſtbeſtrebungen. Nur ſcheint es mir, als ob wir bei der Ueberfluthung mit antiquariſchen Vorbildern der Gefahr einer, — ſagen wir einer »*Ueber-Reproduktion*« ausgeſetzt wären, welche die vielverſprechenden Keime einer neuen eigenen Schaffenskraft faſt zu ſchädigen droht.

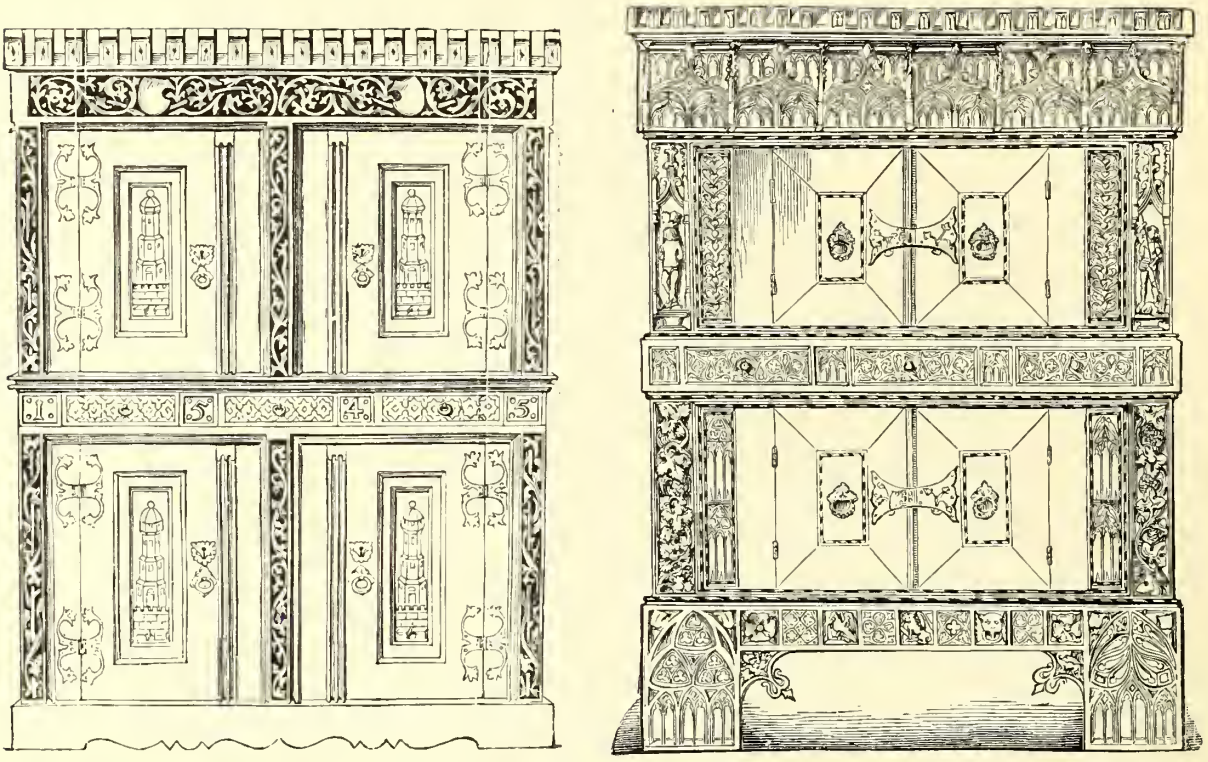
Ich meine damit nicht, daſs wir uns gegen irgend einen hiſtoriſchen Stil aus nationalen Gründen oder gemeinen Nützlichkeitsrückſichten grundſätzlich ablehnend verhalten ſollten; warum ſollen wir nicht das Schöne, uns Anmuthende nehmen, wo wir es finden? Nein, meine Bedenken richten ſich zunächſt nur gegen die »ſklaviſche Nachahmung«, und zwar wiederum nur unter einer ganz beſtimmten Vorausſetzung. Denn wer wollte auch die reine Kopie ſchlechtweg verdammen? ſie iſt eine treffliche Schule der Geſchmacksbildung, eine Quelle unverdorbenen Genuſſes und guter Lehre. Aber es giebt eine Grenze, über welche hinaus die Kopie nicht mehr ſtatthaft iſt: da wo der Anſpruch ſelbſtſtändiger Kunſtübung erhoben wird.

Der geiſtige Gehalt jedes originalen Kunſtwerkes ſetzt ſich zuſammen einestheils aus dem, was der Künſtler der Natur, der Wirklichkeit entlehnt, und anderntheils aus dem, was er aus eigener oder fremder Phantaſie hinzugefügt hat. Jedes Kunſtwerk iſt gewiſſermaſsen ein Triumph der Phantaſie und der menſchlichen Hand über die Natur — und doch auch wieder eine Verherrlichung, eine Art Apotheoſe der Natur ſelbſt. Doch nicht blos aus dem Ueberwiegen des einen oder des anderen jener beiden Faktoren, nicht blos aus der Verſchiedenheit der Talente und individuellen Neigungen erklärt ſich die unendliche Vielartigkeit der Kunſtwerke. Wir beobachten auch, daſs die Künſtler ganzer Perioden und Epochen von gewiſſen Phantaſien und Idealen beherrſcht waren, und ebenſo begegnen wir von Zeit zu Zeit allgemeinen Veränderungen in der Naturanſchauung und -Wiedergabe. Inſofern ſprechen wir von dem »Stil« einer ganzen Zeit und wenn



22] Die Begrüſsung im Zimmer. (Gothiſcher Stil, Ende des 15. Jahrhunderts.) Von Martin Zaſinger.

wir Kunſtwerke vergangener Zeiten frei reproduziren oder zu Vorbildern nehmen wollen, ſo müſſen wir uns nicht allein in die Phantaſie, in die Symbolik und den idealen Formalismus ihrer Urheber, ſondern auch in deren Naturauffaſſung zurückempfinden — wir müſſen auch die Wirklichkeit mit *ihren* Augen zu ſehen und mit *ihrer* Manier wiederzugeben vermögen. Die letztere Vorausſetzung halte ich für die ausſchlaggebende, weil es verhältniſsmäſsig viel leichter iſt, ſich in fremde Ideale und Phantaſien hineinzudenken, fremde Prinzipien zu begreifen und zu adoptiren, als die Natur durch fremde Augen zu ſehen und



23 & 24]. Gothiſche Schränke. 15. Jahrhundert. Germaniſches Muſeum in Nürnberg.

gewiſſermaſsen mit fremden Händen nachzubilden. Der Unterſchied zwiſchen dem einen und dem anderen Intuitionsvermögen iſt im Grunde der Unterſchied zwiſchen Verſtehen und Können.

Wie ungereimt anſcheinend — und doch wie natürlich: wir bewundern ein romaniſches Säulenkapitäl oder eine gothiſche Grablegung, wir erkennen darin Werke hervorragender Künſtler, welche vielleicht den Rafael und Michelangelo an Begabung nicht nachſtehen konnten; wir machen uns, um dieſer Werke recht froh zu werden, von allen modernen Vorurtheilen los und verſetzen uns mit inniger Hingebung ganz in den Geiſt, in die religiöſen Vorſtellungen und in die Kunſtweiſe der ehrwürdigen alten Meiſter. Das Alles gelingt uns auf dem Wege der Reflexion mit einer guten Doſis deſſen, was man »Herz« nennt. Sobald aber der moderne Künſtler, bei allem Verſtändniſs für den Kunſtwerth jener Werke, Aehnliches zu ſchaffen verſucht, ſteht er rathlos da: ſein Werk wird zur herzloſen, unwahren Karikatur, es gelingt ihm nicht, ſich in derſelben Kunſtſprache überzeugend auszudrücken, die doch aus den alten Werken ſo deutlich zu ihm redete. Warum? Weil

25] Gothiſches Interieur, Uebergang vom 15. zum 16. Jahrhundert. Holzſchnitt von Albrecht Dürer, darſtellend: Das Haupt Johannes des Täufers.

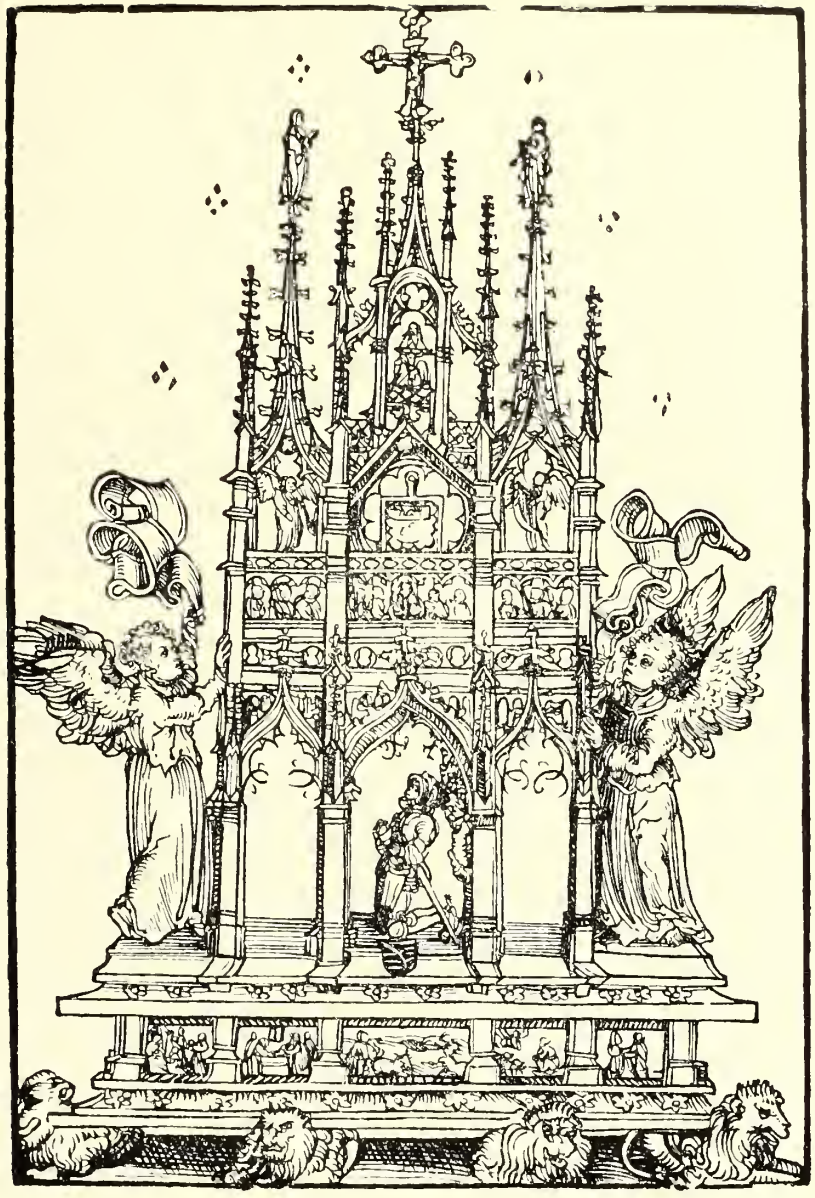
er nicht in Wirklichkeit die kindliche Unſchuld, die Naivetät und Eigenart der *Naturauffaſſung* beſitzt, welche eben den »Stil« jener Werke ausmacht.

So iſt es denn eine unumſtöſsliche Wahrheit nicht blos im geſellſchaftlichen Verkehr, ſondern auch in der bildenden Kunſt, daſs man das Naive wohl ſchätzen, aber nicht imitiren darf, wenn es nicht innerlich wahr und der ungezwungene Ausdruck *eigenen* Empfindens und Könnens iſt. Jeder tüchtige, zielbewuſste Maler oder Bildhauer hütet ſich daher wohl, eine ihm vielleicht ſehr ſympathiſche, aber doch nicht geläufige Vortragsweiſe zu affektiren. Mit anderen Worten: Als direkte Vorbilder für unſere Kunſt dürfen wir nur ſolche ältere Werke benutzen, welche in Bezug auf Naturauffaſſung und Vortragsweiſe unſere eigene Sprache oder doch ein derſelben verwandtes Idiom ſprechen. Dadurch ſind für die groſse Mehrzahl unſerer heutigen Künſtler als »Vorbilder« im engeren Sinne des Wortes von vornherein faſt alle Werke ausgeſchloſſen, welche den Stempel der Kindlichkeit oder des Verfalles des Naturſtudiums an ſich tragen.

Aber — ſo höre ich fragen — was hat denn dieſe in der »hohen« Kunſt ganz berechtigte Rückſicht mit dem Kunſtgewerbe, mit der Architektur, mit der Ornamentik und Dekoration zu ſchaffen? Was geht dieſe ſchmückenden, tändelnden Künſte, in welchen Alles »überlieferte Stiliſirung« iſt, überhaupt noch die Natur und die gröſsere oder geringere Unbefangenheit der Naturauffaſſung an? Iſt es nicht genug, daſs wir das Griechiſche, Römiſche, Romaniſche, Gothiſche etc., ein jedes in ſeiner Art und genau ſo wie es war, nach den beſten Vorbildern uns zu eigen machen?

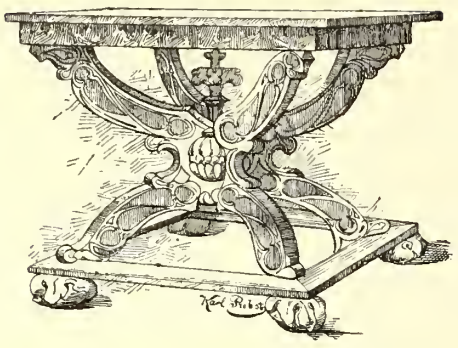
Wirklich iſt dieſe beſchränkte Anſchauung die nahezu allgemeine. Nicht blos in den Kunſtgewerbeſchulen, ſondern auch in den Ateliers und Werkſtätten*) finden wir Tauſende von Photographien und Gypsabgüſſen, nach denen gezeichnet, geknetet, geſchnitzt und gehämmert wird — aber nur ſelten ſehen wir daneben natürliche Früchte, Blumen und Zweige liegen. Nicht einmal das Ornamentwerk der Renaiſſance, deren Realismus unſerer Naturanſchauungsweiſe doch ſo vielfach nahe verwandt iſt, erfährt eine »natürliche Auffriſchung«: da wird der Akanthus genau nach Sanſoviniſchem Rezept verarbeitet, übertragen und — entgeiſtigt; da werden die Rafaeliſchen Guirlanden zu ſaftloſen Phraſen und die heiteren Putten der Alten werden in unkindliche Puppen mit glotzenden Augen und altklugen Naſen verwandelt. Und dieſe unſelige Art, ornamentale Kunſt zu treiben, geht hinab bis in die

*) Ich ſpreche ſelbſtredend nur von der *groſsen Mehrzahl;* die Zahl der erfreulichen Ausnahmen iſt in ſtetem Wachſen begriffen.



26] Gothiſcher Hausaltar, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Sonntagsſchulen und Mädcheninſtitute, wo der Gypsabguſs überdies durch »noch gypſernere« lithographirte Zeichenvorlagen erſetzt wird. Menſchliche Chimären, Thiere und Pflanzen — alles verfällt erbarmungslos der Abtödtung und Verſteinerung. Und während ſo Tauſende junger Leute mit Dingen ſchulmäſsig gedrillt und geplagt werden, die ſie nicht verſtehen, — wobei häufig das Talent ruinirt und die Talentloſigkeit hoffärtig gemacht wird — ſtehen unſere erſten Künſtler, obſchon ſie in der Regel nicht im Stande ſind, irgend eine höhere ornamentale



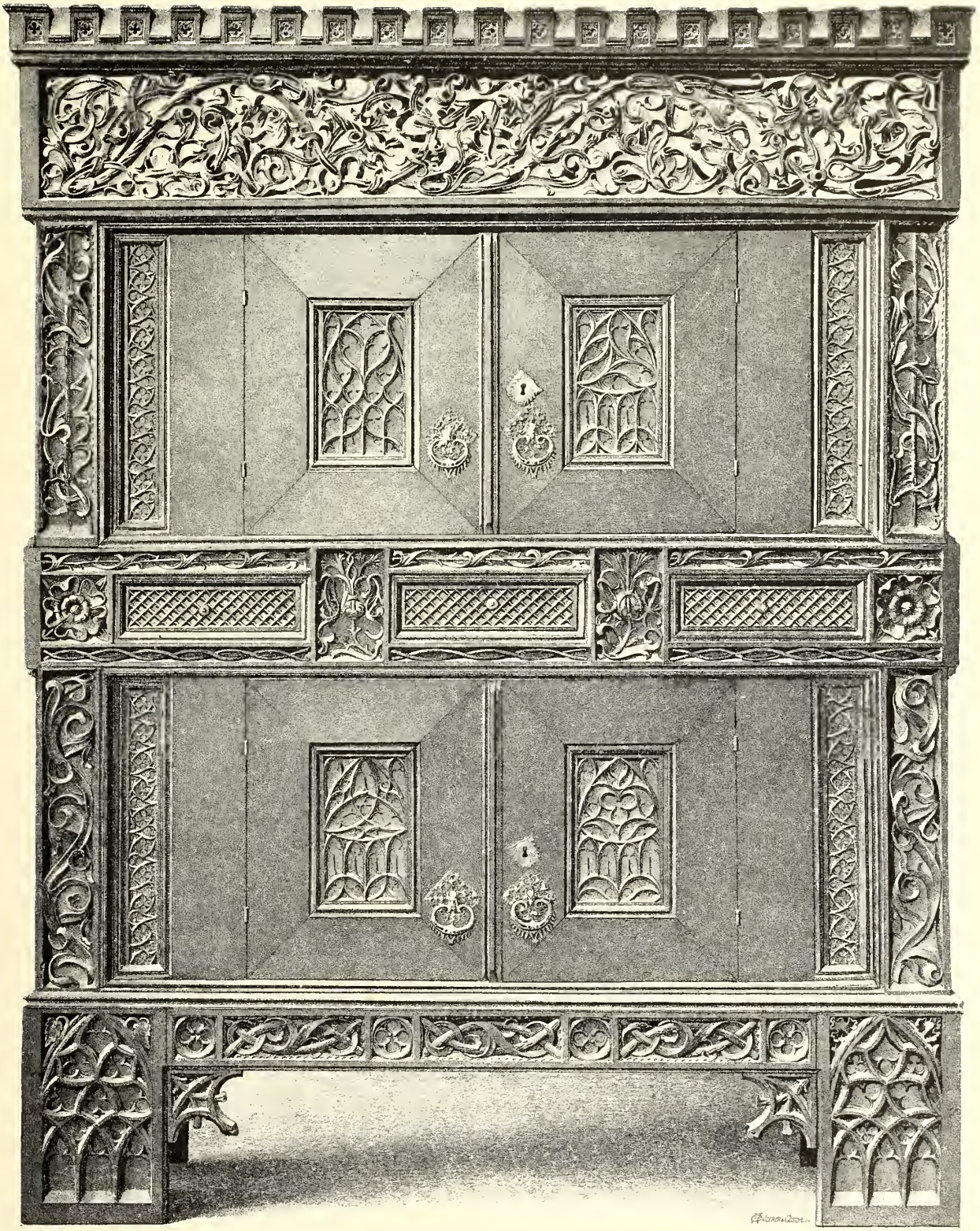
27] Gothiſcher Tiſch, Ende d. 15. Jahrhunderts.

Aufgabe geſchmackvoll zu löſen, vornehm zur Seite; es iſt ja »*nur*« die Dekoration, um die es ſich handelt!

Um dieſe Verkehrtheit zu begreifen, müſſen wir uns, wenn auch nur in groſsen Zügen, die Entwickelung der dekorativen Künſte vergegenwärtigen; indem wir dies verſuchen, gewinnen wir vielleicht auch den Standpunkt, von welchem aus ſich die Ausſicht auf eine gründliche Wendung zum Beſſeren darbietet.

Es gab Zeiten, wo überhaupt alle und jede Kunſt *nur* ornamental und dekorativ war, d. h. wo die einzelne Kunſtleiſtung ſich nicht ſelbſtſüchtig und ſelbſtherrlich hervordrängte, ſondern immer nur eine dekorative Funktion, ſei es als höchſter Abſchluſs oder als untergeordneter Theil oder endlich als umſchlieſsender Rahmen, erfüllte; Zeiten, in denen man überhaupt den heutigen Unterſchied zwiſchen »hoher Kunſt« und »Kunſtgewerbe« nicht kannte; Zeiten, in denen uns Kunſt und Leben wie aus Einem Guſſe, kraftvoll, breit und ſicher angelegt erſcheinen, in denen alles Kleinliche und Unbedeutende, alles Disharmoniſche gleichſam von einem alle Kräfte treibenden, alle Hände bewegenden übermächtigen Inſtinkt erdrückt ward. Hier haben wir den »Stil« in der höchſten Potenz — den volksthümlichen Kultus eines gewiſſen Schönheitsideals, deſſen Bild ſich in allen Schichten und in allen Lebensäuſserungen der Geſellſchaft wiederſpiegelt. Und es iſt wahrlich kein bloſser Zufall, daſs gerade die impoſanteſten Bildungen dieſer Art im innigſten Zuſammenhange ſtehen mit jenen religiöſen Vorſtellungen, welche in einem vielgeſtaltigen, mythen- und poeſievollen perſönlichen Eingreifen überirdiſcher Mächte in die irdiſchen Geſchicke gipfeln. Iſis und Oſiris — Zeus und Aphrodite — Jupiter und Venus, — iſt der überwältigende grandioſe Stil der Aegypter, iſt der Stil der Griechen und Römer denkbar ohne ihre Tempel, und ſind dieſe Götter denkbar ohne ihre greifbaren Geſtalten und die künſtleriſche Umgebung, in denen ſie verehrt wurden?

Mit dem Siege des Chriſtenthums, das da lehret: »Mein Reich iſt nicht von dieſer Welt«, muſste auch der Schönheitskultus der antiken Welt fallen. Die alten Tempel wurden geplündert und zerſtört — aus ihren Trümmern erbaute man Gotteshäuſer, von denen uns noch heute jene merkwürdige Baſilika Santa Maria in Araceli auf dem Capitol ein ſo wunderbar erhaltenes wie anmuthendes Beiſpiel iſt.

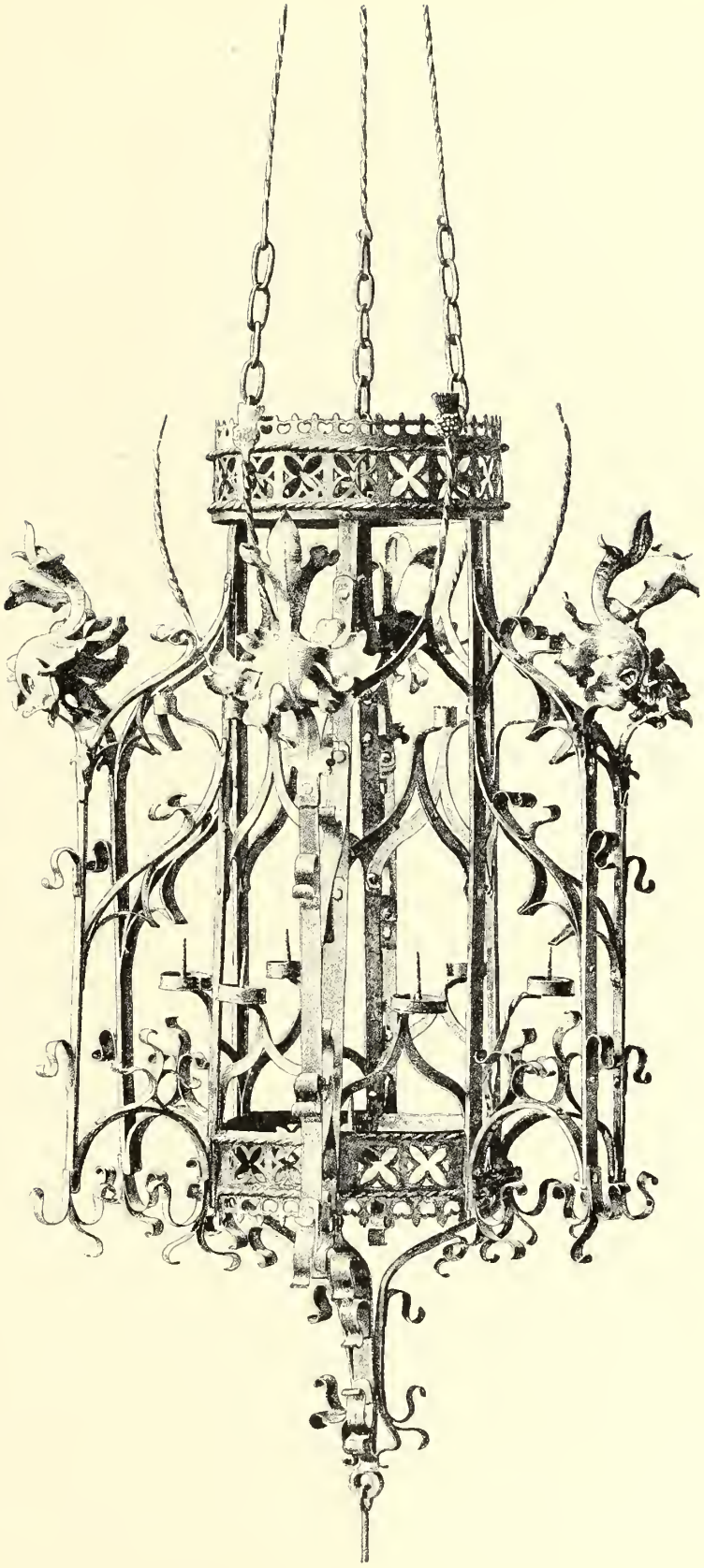


28] Vierthüriger gothiſcher Schrank aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deutſche Arbeit. Aus dem kgl. Nationalmuſeum zu München. Nach Photographie von J. B. Obernetter in München.

29] Deutſches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaiſſance, Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cöleſtine.

Die Kunſt, Götter in ſchönſter Menſchengeſtalt und Menſchen in göttlicher Formvollendung zu bilden, war nun freilich verloren gegangen, und faſt ein volles Jahrtauſend hindurch ringt die zur Askeſe verurtheilte Phantaſie danach, ihren Heiligen und Märtyrern demüthiges Leben einzuhauchen. Die irdiſche Auflöſung im himmliſchen Erlöſer wird zum Schönheitsideal. Indeſſen, ſo weit auch die Kunſt des Mittelalters von der heiteren, olympiſchen Freiheit der Alten entfernt iſt — überall tritt doch auch ſie uns als ſtilvolles Ganzes entgegen. Und ganz beſonders gilt dies von jenen Epochen, welche durch die Vermählung des Byzantiniſch-Romaniſchen mit dem Urgermaniſchen charakteriſirt ſind und von denen das Gothiſche mit ſeinen arabiſch-mauriſchen Elementen nur das letzte Glied bildet.

Was dieſen Kunſtepochen an genuſsfroher Eleganz und Liebenswürdigkeit fehlt, das erſetzen ſie reichlich durch Ernſt und Tiefe der Empfindung, wie durch kraftvolle und groſsartige Conceptionen. Die Naturverherrlichung, die ſich ſpröde vom Nackten und Sinnlichen abkehrte, wandte ſich nun mit um ſo gröſserer Liebe dem keuſchen Leben der Pflanzenwelt zu: Geiſt- und Reizvolleres als das was der köſtliche Realismus der Gothik in *dieſer* Richtung geleiſtet hat, ſuchen wir vergebens ſelbſt in den Blüthezeiten der Antike und Renaiſſance. Aber es iſt eine im tiefſten Grunde wirklich *religiöſe Kunſt*, in welcher ſich ſehr beſtimmt auch das Dogmenweſen der Kirche ausprägt, der Zeitgeiſt der Gottesverehrung beeinfluſst ſie in allen ihren Aeuſserungen — ein ſtrenger, ſtarker Geiſt, der ſich im gewaltigen



30] Gothiſcher Kronleuchter aus Schmiedeeiſen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, im bayer. Nationalmuſeum zu München. Nach einer photographiſchen Aufnahme von J. B. Obernetter in München.

31] Kaiſer Maximilian I. in der Schule. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

Dom und hinter der Kloſtermauer gegen den Böſen verſchanzte. Und gleichwohl iſt es eine falſche Vorſtellung, wenn man ſich die mittelalterliche Kunſt aller Lebensfreudigkeit bar und ledig denkt; der deutſche Humor wenigſtens iſt niemals ſchlafen gegangen und hat ſelbſt an den Monumentalbauten der kaiſerächtenden Kirche ſein ſchelmiſches Weſen getrieben.

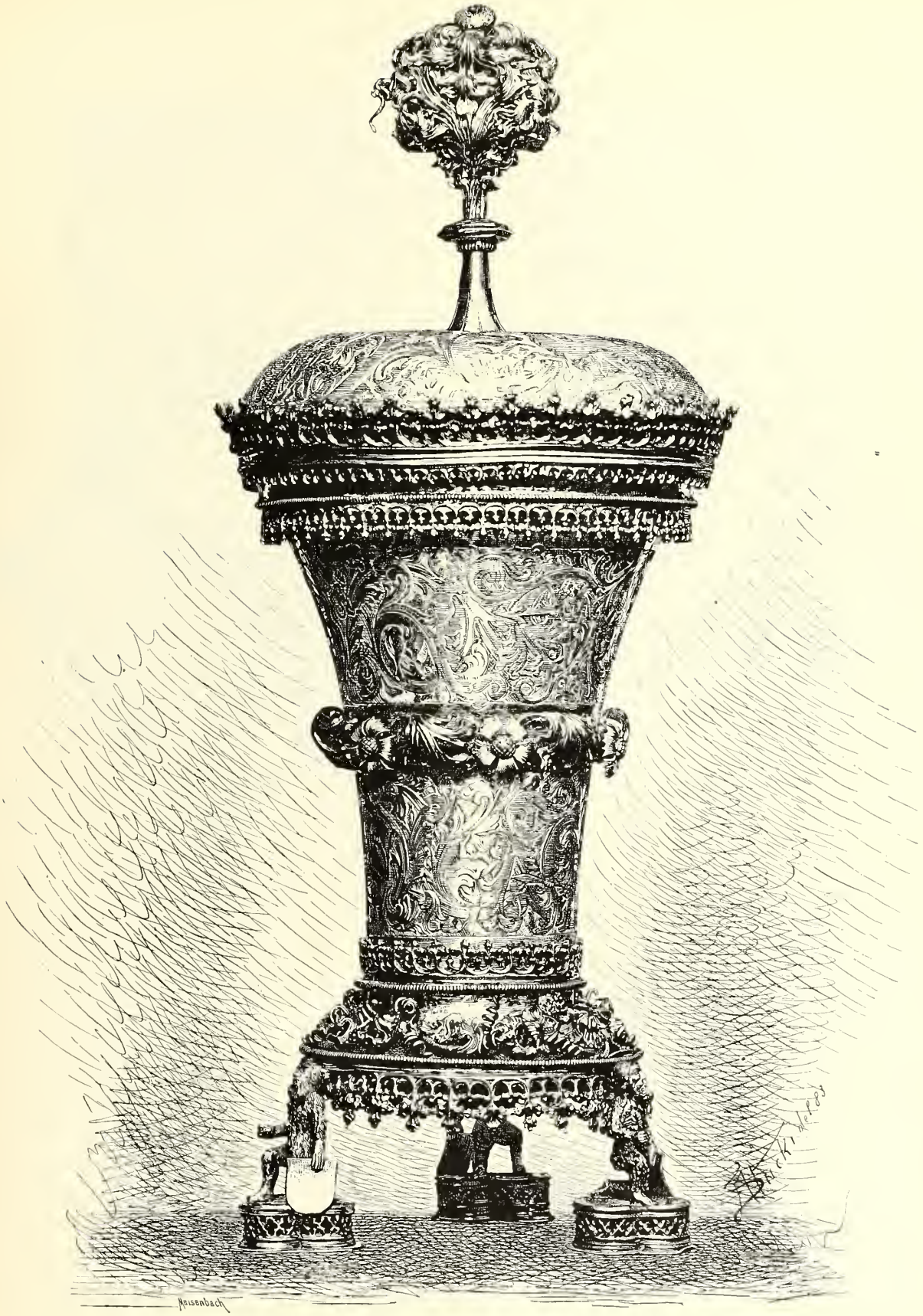
Angeſichts gewiſſer, in ihrem äſthetiſchen und nationalen Grunde ſicherlich wohlgemeinter Vorſchläge, welche die Befruchtung unſerer modernen Beſtrebungen vorwiegend von dem engſten Anſchluſs an dieſe mittelalterliche Kunſt erwarten, muſs doch immer wieder daran erinnert werden, daſs ſchon der groſse Umſchwung in Italien im 15. und in Deutſchland im 16. Jahrhundert ein unumgänglicher und nothwendiger war. Der Sturm, der die abendländiſchen Völker in ihren Tiefen aufrüttelte, er konnte unmöglich die Kunſt unberührt laſſen. Alles drängte mit Feuereifer auf die Sprengung der Feſſeln hin, in denen das geſammte geiſtige Leben gelegen hatte. Daſs auch die Künſtler aus derſelben Quelle der Freiheit, welche das

32] Leuchterweibchen, nach einer Federzeichnung von Albrecht Dürer, in der Ambraſer Sammlung in Wien.

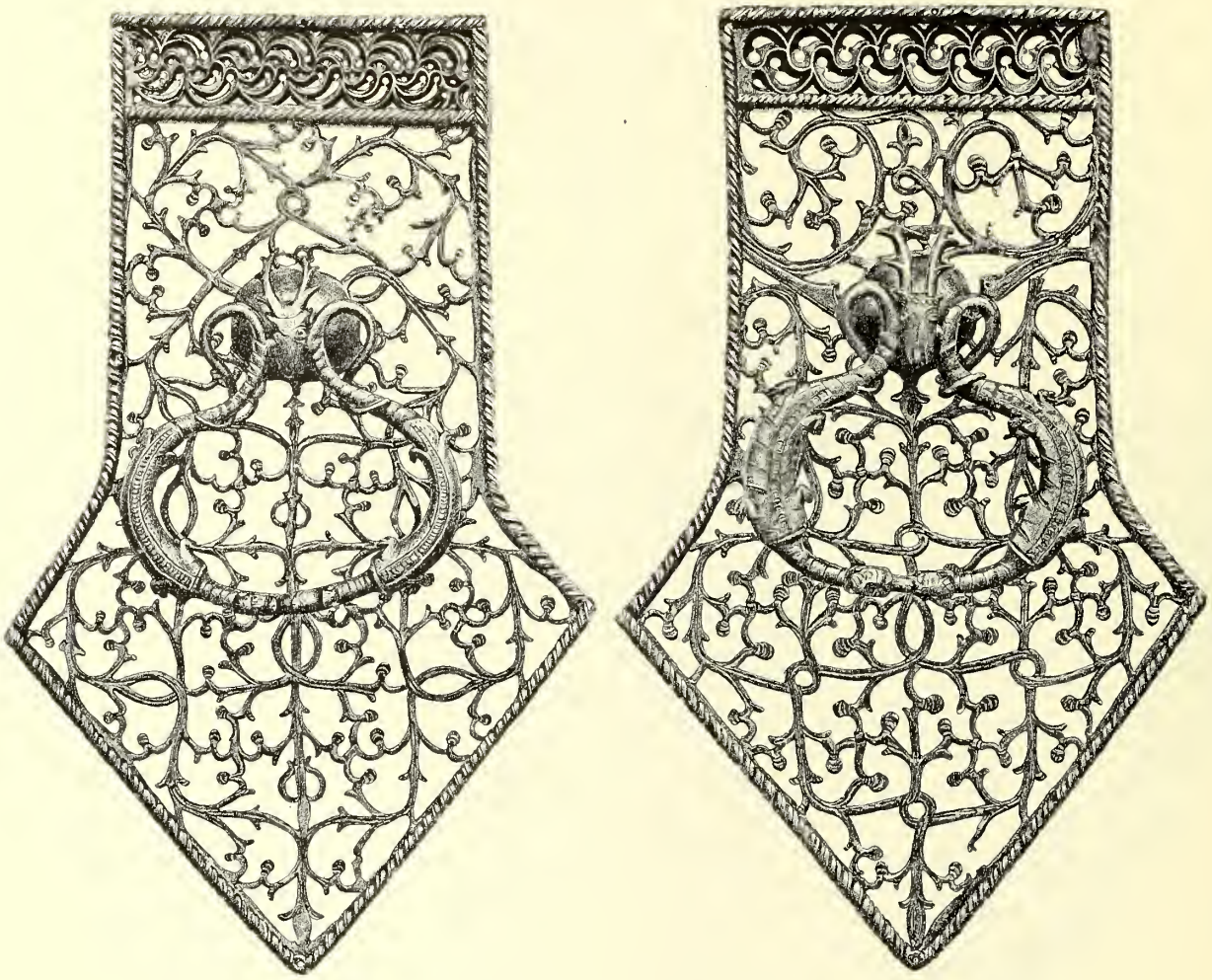
Studium der antiken Welt bildete, mit vollen Zügen tranken, das iſt doch nur eine natürliche Erſcheinung. Und hier ging ſogar die Kirche — ahnungslos vielleicht — mit zerſtörendem Beiſpiel voran: noch lange bevor von der deutſchen Reformation die Rede war, fiel die ehrwürdige altchriſtliche Baſilika von St. Peter, um einem neuen Prachtbau Platz zu machen. In Italien freilich waren die antiken Kunſtüberlieferungen nie ganz ausgeſtorben, und dort vollzog ſich der Uebergang zum neuen Stil allmählig und faſt unmerklich. Ward doch auch das einſam leuchtende Doppelgeſtirn der Brüder von Maaseyck in Italien beſſer verſtanden, als in der nordiſchen Heimat. Hier ſtellt der Bruch mit der zu einem höchſt eigenartigen und exkluſiven Stil entwickelten Gothik geradezu eine Kunſtrevolution dar, ſo tiefgreifend und rapid, daſs wir vergebens nach einem ähnlichen Beiſpiel in der Kunſtgeſchichte ſuchen.

33] Spätgothiſches Pflanzenornament, Kupferſtich von Isr. van Meckenen. (Aus der ſtädt. Bibliothek zu Lüneburg.)

So energiſch und brillant aber auch bei uns der neue Stil auftrat, und ſo ſehr wir Grund haben, ſelbſt auf eine gewiſſe nationale Originalität dieſer Schöpfung ſtolz zu ſein, ſo trug doch die Neuerung den Keim jener inneren Widerſprüche in ſich, welche wir heute zu voller Blüthe gezeitigt ſehen. Den antiken Geiſt konnte man wohl erfaſſen und die antike Formenwelt und künſtleriſche Freiheit konnte man wohl herübernehmen, aber es fehlte der tiefere Zuſammenhang, die gemeinſame, Alles beherrſchende Idee: der neuen Kunſt fehlte die alte Religion,



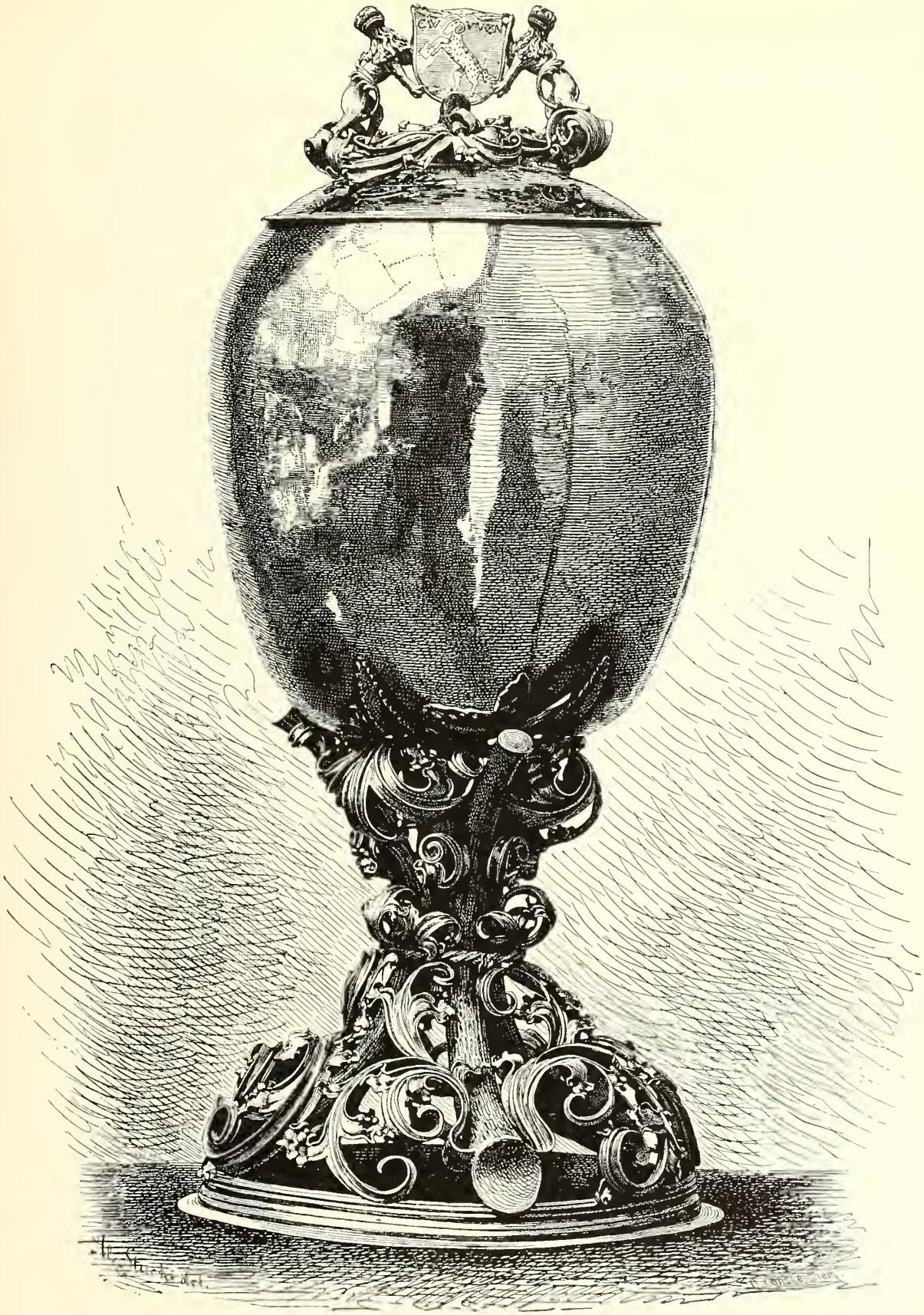
34] Silberner, vergoldeter Deckelpokal, Spatgothik, deutſche Arbeit des 15. Jahrhunderts.
Im Beſitze des Herrn Seeholzer in Ingolſtadt.



35 & 36] Gothiſche Thürbeſchläge. Aus der ehem. Soyter'ſchen Sammlung in Augsburg.

die innige Beziehung zum Tempel und ſeinem Kultus. Denn was ſeit jener Umwälzung als chriſtlich-religiöſe Kunſt ſich im Dienſte der Kirche darbietet, und wären es ſelbſt die weihevollſten Schöpfungen eines Rafael oder Dürer: im Grunde iſt es doch der unabhängige Kultus der Schönheit an ſich, eine im Vergleiche mit dem antiken Vorbild geradezu profane Kunſt. Man braucht gar nicht an die ſpäteren Ausſchreitungen des Jeſuitenſtils zu denken, um ſich zu ſagen, daſs die freien, in den heidniſchen Götterlehren wurzelnden Kunſtprinzipien der Renaiſſance mit dem innerſten Geiſte der chriſtlichen Lebensanſchauung nicht in Einklang zu bringen waren — und niemals zu bringen ſein werden!

Am gothiſchen Dom war noch Alles feſtgegliederte Beziehung, auch der figürliche Sckmuck hatte ſeine organiſch-dekorative Bedeutung; nun löſt ſich eines



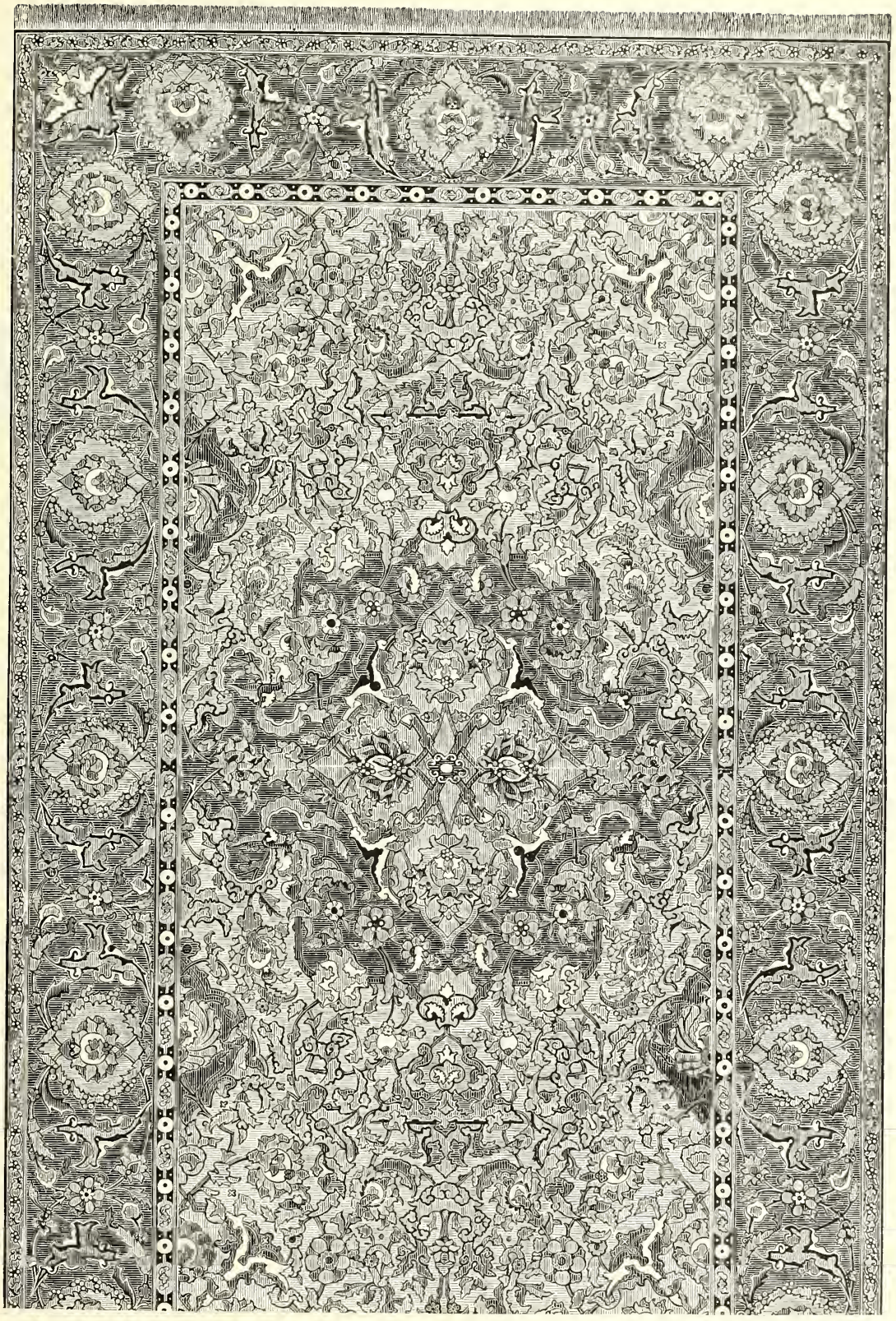
37] Gothiſcher Pokal aus Silber, vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Eigenthum der Wiederhold-Stiftung zu Kirchheim.

um das andere vom ſtrengen Zuſammenhang los, an den Façaden erſteht die neutrale Niſche, im Innern der unabhängige Altar- und Grabaufbau, und man ſagt den Künſtlern: »Gebet hier Euer Beſtes und Schönſtes, gleichviel ob es mit heidniſchem Salz gewürzt, von heidniſcher Sinnenluſt belebt iſt«, ein Kunſtprinzip, das auf italieniſchem Boden in groſsem Maſsſtabe zuerſt wohl an der Certoſa di Pavia zu reizvollſter Blüthe gelangte.

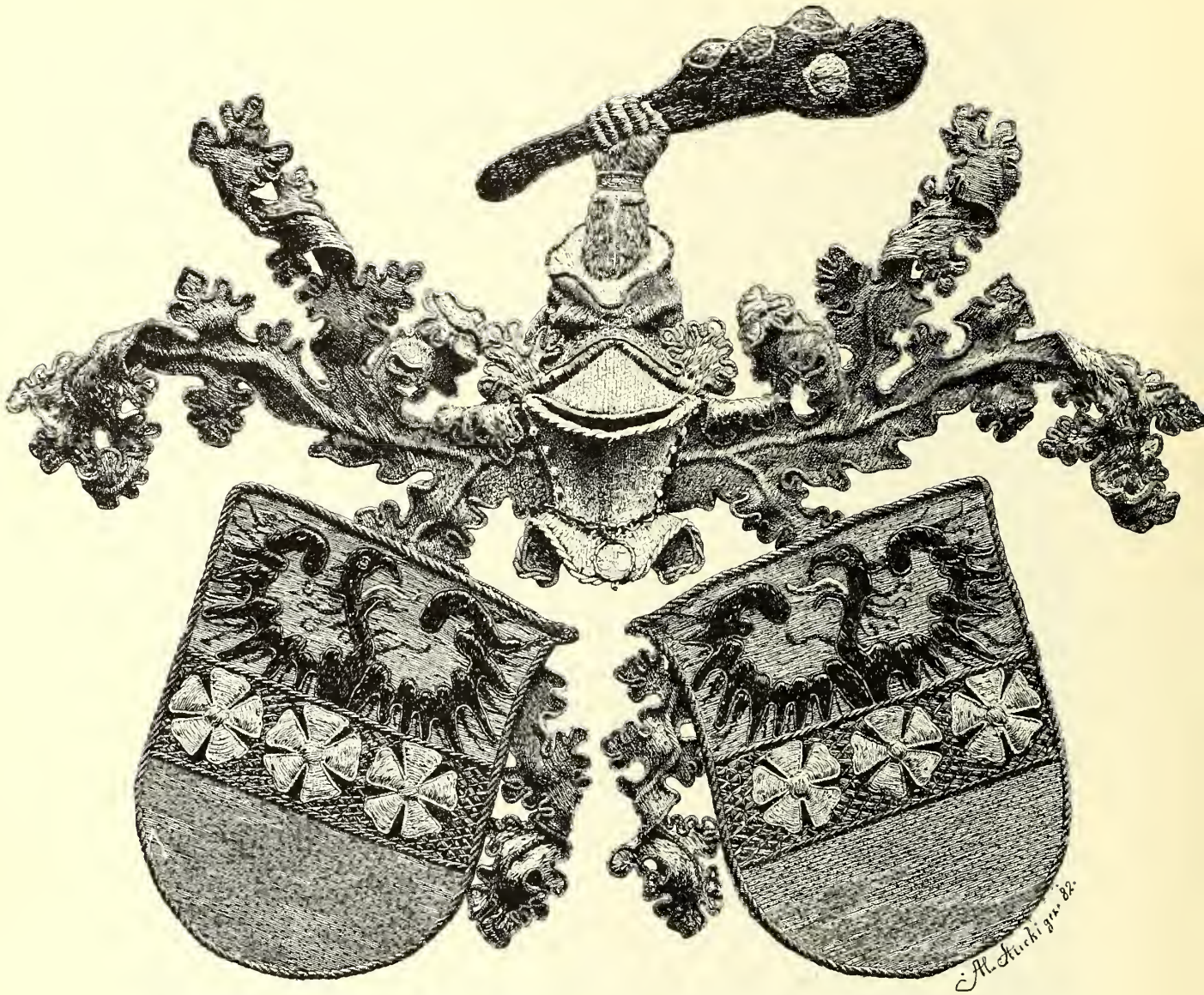
Gewahren wir aber ſchon am Gotteshaus dieſe Unvereinbarkeit von Inhalt und Form, um wie viel weniger dürfen wir erwarten, daſs im Alltagsleben des Volkes die neue Kunſt einen feſten und ſicheren Halt von der Seite des *Glaubens* finden werde! Da wo dieſer Glaube in ſeiner ganzen Reinheit und Aechtheit, in ſeiner vollen Entſagungsfreudigkeit auftritt, da hat die heidniſche Kunſt keinen Boden; wo wir die letztere dennoch blühen und ſogar mit dem religiöſen Kultus verbunden ſehen, da handelt es ſich vielmehr um einen Sieg des Fleiſches über den Geiſt, als um eine eigentlich chriſtlich-religiöſe Kunſt. Der puritaniſche Proteſtantismus war in dieſer Beziehung von Anbeginn an immer konſequent, während der Krummſtab — wer möchte ihn darum tadeln! — es nicht verſchmäht hat, mit der heidniſchen Lebensanſchauung ein Compromiſs einzugehen. Eine Nachgiebigkeit, welche freilich mehr in den weltlichen Gelüſten des Klerus, als in der Veredelung der religiöſen Anſchauungen in der Richtung der Humanität und Gewiſſensfreiheit zu ſuchen iſt.

Es mag paradox klingen, aber im Grunde iſt es doch wahr: ſeit dem Riſorgimento, ſeit dem Wiedererwachen des antiken Geiſtes, der helleniſch-römiſchen freiheitlichen Weltanſchauung hat im Occident die Kunſt aufgehört eine »volksthümlich-religiöſe« zu ſein. Sie war dies vorher nahezu in allen Zeiten und bei allen Völkern geweſen, wie ſie es heute — wenn auch in moderner Entſtellung und Verzopfung — noch immer bei den Türken und Perſern, bei den Indiern und Chineſen iſt. Die Losſchälung der Kunſt von den dogmatiſch-religiöſen Vorſtellungen kann ich nicht beſſer bezeichnen als durch den Satz: »*Das einzelne Kunſtwerk wird Selbſtzweck, wird mobil*«. Während in der Antike und im Mittelalter die höchſte Vollendung des Stils zugleich als höchſte Vollendung des religiöſen Kultus, eines jeden nach ſeinem inneren Weſen, erſcheint, gelangt auf einmal »das Schöne an Sich« zur Herrſchaft, mit einer Freiheit und Virtuoſität, deren vielleicht nur die kaukaſiſchen Völker fähig ſind.

Wollen wir uns aber die Bedeutung dieſer erſten groſsen »Mobiliſirung« der Kunſt, welche mit der Erfindung des Buchdrucks, der Entdeckung Amerikas

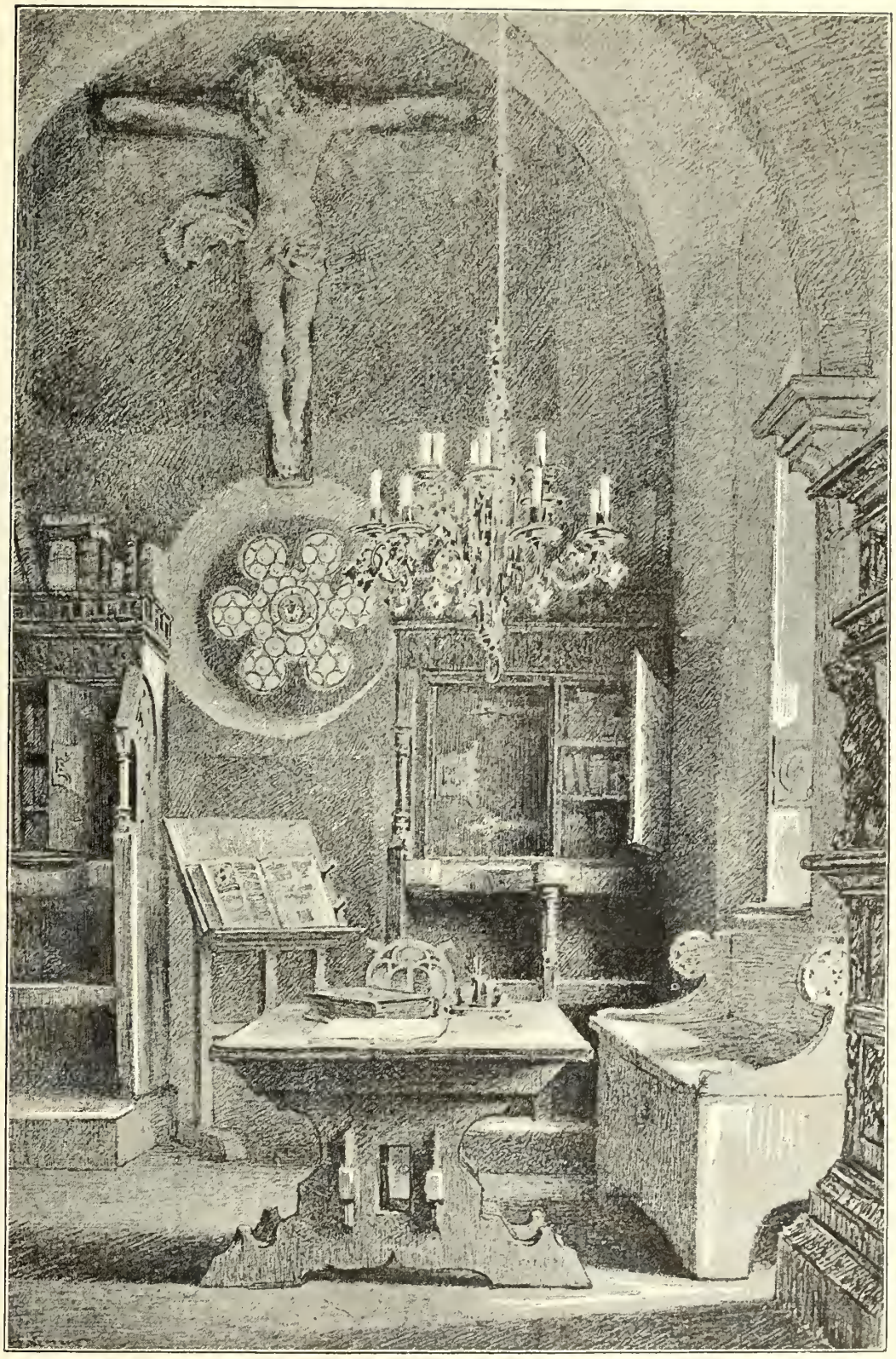


38] Perſiſcher Teppich von Haas & Söhne in Wien. Nach einem alten Original im Münchener Nationalmuſeum.



39] Doppelwappen mit Helmdecke, deutſche Stickerei aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Nach einer von Frau Loſſow angefertigten Copie des (ſpäter entwendeten) Originals im kgl. bayer. Nationalmuſeum zu München

und einem groſsartigen Aufſchwung des geſammten wiſſenſchaftlichen und literariſchen Lebens zuſammenfällt, recht klar machen, ſo müſſen wir uns vergegenwärtigen, daſs in Italien zugleich die Erbſchaft eines Giotto, in Deutſchland diejenige eines Erwin von Steinbach angetreten ward. Der Dom von Orvieto, der Straſsburger Münſter bildeten den felſenfeſten Untergrund der Renaiſſance. Das monumental-dekorative Lebensprinzip der alten Kunſt, Jahrtauſende lang durch alle Wandlungen des Glaubens hindurch feſtgehalten, ſaſs den abendländiſchen Menſchen ſo feſt in Fleiſch und Blut, daſs ſie zunächſt gar nicht anders konnten,



40] Partie aus der ſogen. Lutherſtube im Paulus-Muſeum zu Worms, mit Hilfe gothiſcher Gegenſtände aus dem 14. und 15. Jahrhundert hergeſtellt von Lorenz Gedon. Nach Bleiſtift-Zeichnung von Heinr. Loſſow.

als das Neue, bei aller Freiheit im Einzelnen, im Ganzen doch als ſtilvolle Harmonie erſtehen zu laſſen.

Drei Jahrhunderte faſt gehörten dazu, bis auf dem Wege dieſer Mobiliſirung die alte Kraft vergeudet war. An anderer Stelle*) habe ich die zahlreichen kurzlebigen Stilbildungen dieſes Zeitraumes (1450—1790) zu charakteriſiren verſucht. Hier will ich nur darauf hinweiſen, wie himmelweit verſchieden von der erſten Renaiſſance, wie ſaft- und kraftlos die zweite Rückkehr zur Antike in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war — und nothwendig ſein muſste. Denn ihre ganze Dekorationskunſt war ja hohl wie die klirrenden Blechornamente an ihren Alabaſteruhren, und troſtlos wie die welken Guirlanden an ihren abgebrochenen Säulen. Und doch: war es nicht eine Zeit bedeutender geiſtiger Bewegung? Und erkennen wir nicht auch in den kühlen herzloſen Künſteleien jener falſchen Antike das tief in der menſchlichen Bruſt wohnende Streben nach Schönheit? Woher alſo der klägliche Schiffbruch?

Wollten wir für dieſen Niedergang lediglich das Fehlen des religiöſen Leitſternes verantwortlich machen, ſo könnte man mit Recht erwidern, daſs ja auch ſchon die Kunſt der Frührenaiſſance im Grunde eine profane war. Ueberhaupt fehlte es der Kunſt der Carſtens und Overbeck, der Canova und Thorwaldſen keineswegs an religiöſen Ideen; im Gegentheil, wenn allein die Ideen das Weſen der Kunſt ausmachen würden, ſo müſsten wir den Leiſtungen der letzten hundert Jahre eine Art von Ueberlegenheit über alles bisher Dageweſene zuerkennen! Auch kann nicht ein Mangel an Umgang mit der Natur in der unmittelbar voraufgegangenen Periode ſchlechthin als Grund des Niederganges angeführt werden; denn wenn auch nicht mit dem ſtarken Naturalismus der Gothik vergleichbar, ſo fehlt es doch auch den letzten Ausartungen des Rococo, den Felſen- und Diſtelbildungen des Rocailſtils nicht an »Natur«, und wie reizend ſehen wir gar in den früheren Schöpfungen des Schäferſtils, z. B. in der Amalienburg im Nymphenburger Park, das Natürliche mit dem Phantaſtiſchen verwebt! Nicht einmal der Kunſt des Empire kann man den Vorwurf machen, daſs ſie die Natur geradezu verachtet habe, wenn auch die Gepflogenheit mancher ihrer Maler, die figurenreichſten Zeit- und Repräſentationsbilder zuerſt »nackt« zu untermalen (ein nackter Napoleon auf dem Thron, daneben ſeine nackten Generale!), einen faſt komiſchen Eindruck macht. Anatomie und Gliederpuppe waren niemals in gröſserem, vielleicht in viel zu groſsem Anſehen. Eher noch könnte man den

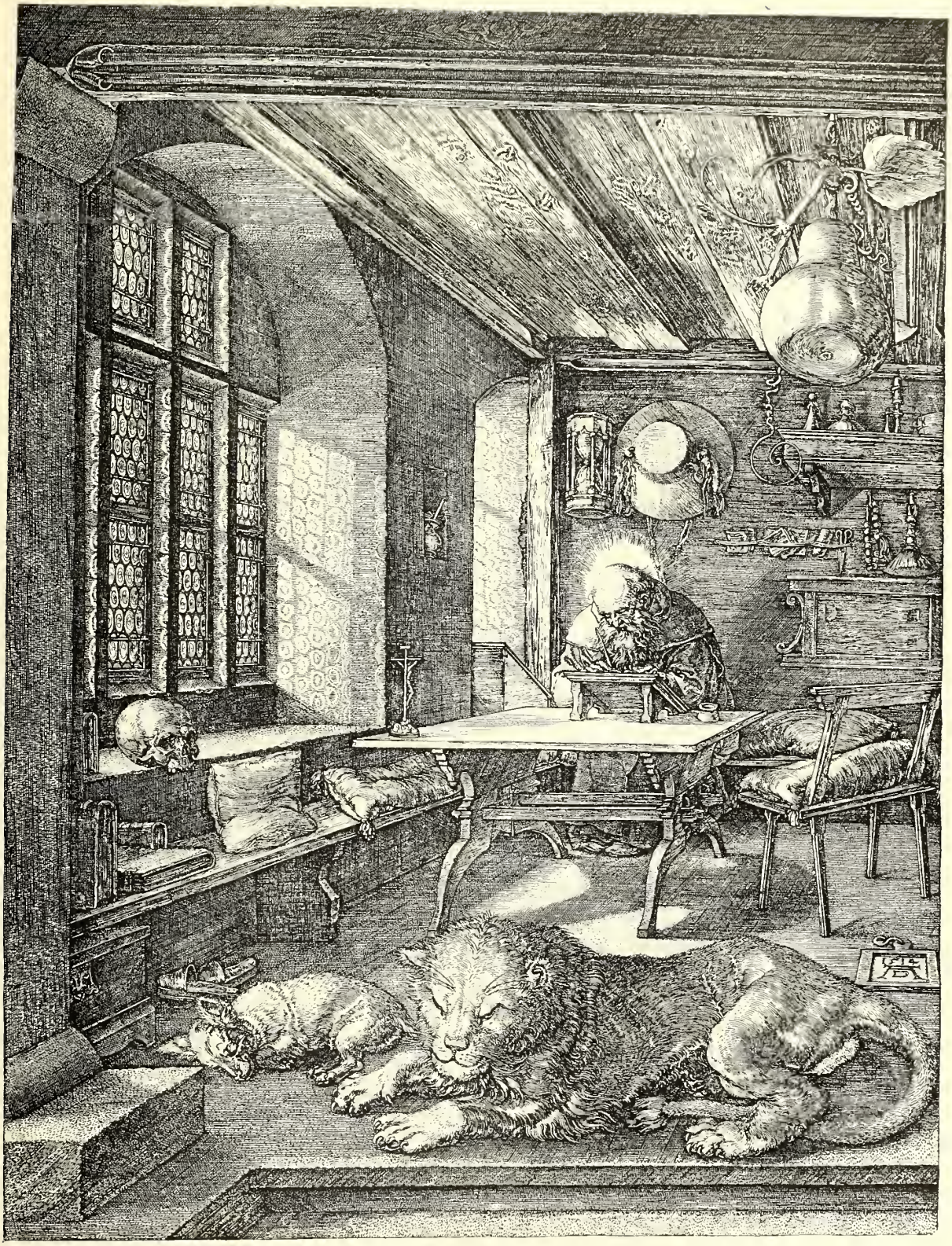
*) Vgl. weiter unten den Abſchnitt »Die Entwickelung der Formen«.

41] Schlüſſelſchild von Schmiedeeiſen, Ende des 15. Jahrhunderts. Im Beſitze des k. k. Rittmeiſters Herrn Grafen Braida in Graz.

Verfall der Solidität in der Technik und Materialverwendung in's Feld führen, welcher allmählig, Dank den ſchwülſtigen Bedürfniſſen des Jeſuitenſtils und der deſpotiſchen Prunkſucht der Louis XIV. bis Louis XVI. eingetreten war. Gleichwohl ſehen wir den Marmor in der folgenden Periode in höchſten Ehren.

Der bei Weitem wichtigſte Grund, warum eine allumfaſſende, harmoniſch-ſtilvolle Kunſt im alten Sinne nicht mehr erſtehen, und warum die gröſsten Talente, bei allem guten Willen, nicht mehr die Höhe der alten Meiſter erklimmen konnten, liegt meines Erachtens vielmehr in der zuletzt mit Rieſenſchritten ſich vollziehenden Scheidung zwiſchen »hoher« und »dekorativer« Kunſt. Dieſe Scheidung, die ſchlimmſte Folge der ungezügelten »Mobiliſirung des Kunſtwerks«, hat zwar ihre Wurzeln ſchon im 15. und 16. Jahrhundert, aber damals war ſie gewiſſermaſsen noch »latent«, der religiös-künſtleriſche Inſtinkt war in allen Schichten der Geſellſchaft noch übermächtig und die hervorragendſten Künſtler ſtanden noch immer im Banne einer harmoniſchen Zuſammenſtimmung. Es iſt ein Konzert von ſelbſtſtändigen Virtuoſen, — aber doch ein Konzert, in welchem noch dazu die meiſten Mitwirkenden auf verſchiedenen Inſtrumenten zu Hauſe ſind. In der That aber war auch die oft bewunderte Vielſeitigkeit der alten Meiſter, von denen viele gleichzeitig als Maler, Modelleure, Goldſchmiede und Architekten etc. Tüchtiges leiſteten oder doch in ihren Entwürfen ſich mit den verſchiedenſten Techniken vertraut zeigten, — dieſe Vielgewandtheit der Künſtler war doch nichts anderes als ein Abglanz der herrſchenden Kunſtanſchauungen. Man ſpricht heute ſo viel und von gewiſſer Seite ſo gern von dem Zunftzwang jener Zeiten; es wäre nützlicher, von der künſtleriſchen Harmonie zu reden, welche alles Gewerbe erfüllte, und welcher auch die kleinlichen Rückſichten des Zunftgeiſtes weichen muſsten. Die Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo ſind zugleich die erſten »Dekorateure« ihrer Zeit, obſchon in ihren Werken ſchon ſichtlich der Charakter der Unabhängigkeit, des Mobilen erkennbar iſt. Später liefert ein Rubens mit ſeinem wunderbaren Pinſel Hunderte von Staffeleibildern, freie Kompoſitionen, die meiſten gewiſs ohne abſichtliche Eingliederung in eine beſtimmte Umgebung, aber alle ohne Ausnahme »dekorativ« im alten Sinne, weil ſie nichts anderes ſein wollten, als Glanzpunkte derſelben, Alles umſchlieſsenden Dekorationskunſt. Und ſelbſt noch die Tiepolo, die Watteau und Boucher ſuchten und fanden dieſen Zuſammenhang.

Das ward nun anders. Schon mit Louis XVI. hatte das übermüthig lebensluſtige, üppige Schnörkelwerk des Rococo ſich zu einer nüchterneren Aufführung

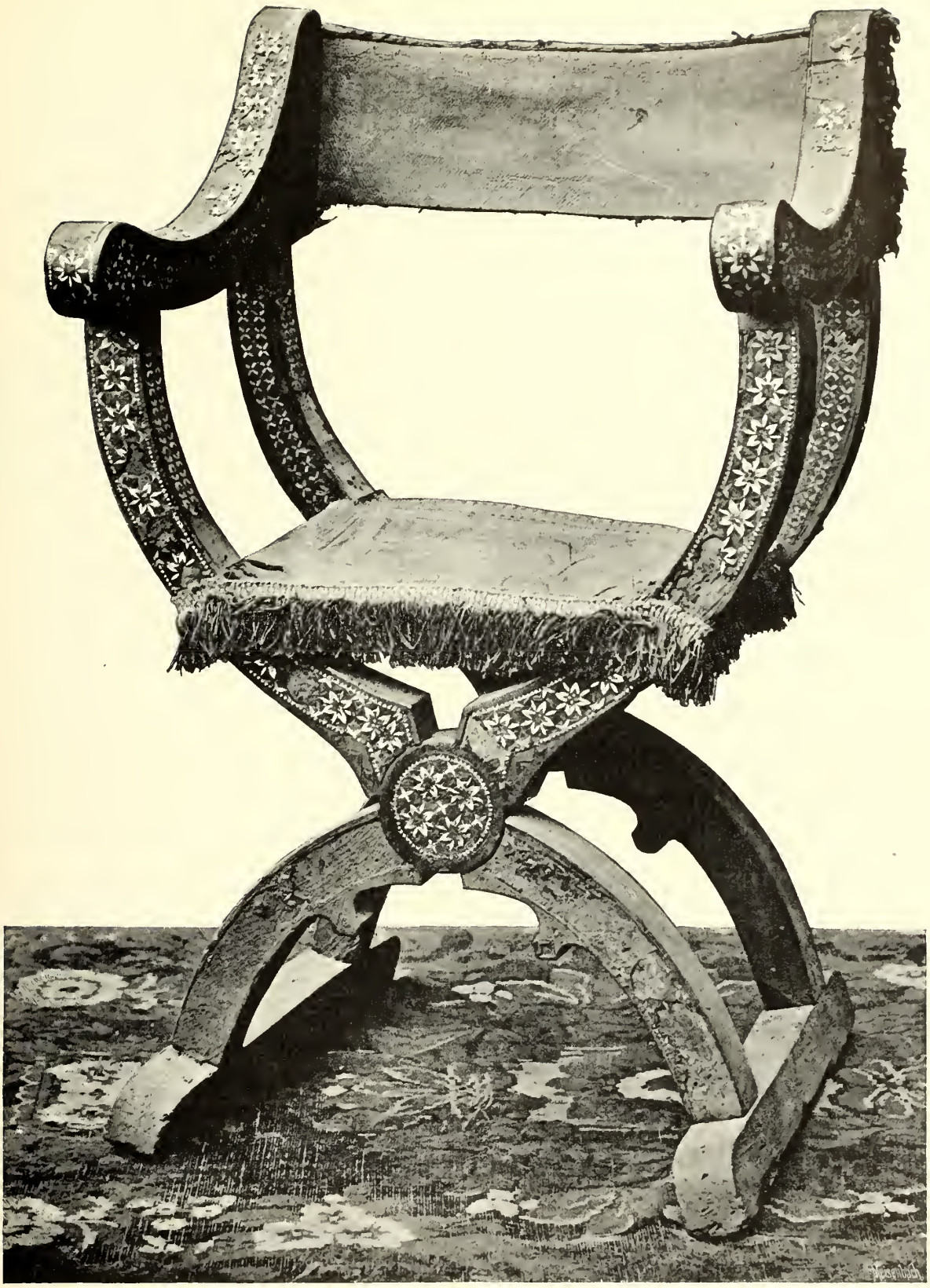


42] Zimmer aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (gothiſch), nach dem Kupferſtiche Albrecht Dürer's: »Der hl. Hieronymus im Gehäuſe.«

bequemen müſſen; ſammt dem Kopfe des Königs ſchnitt die Parze der Revolution auch der alten Dekorationskunſt den Lebensfaden ab. Vielleicht wäre es auch ohne Guillotine und Cäſarenwirthſchaft ſo gekommen, wer weiſs? Auf keinen Fall hatte die bildende Kunſt im Sinne der Alten, die Kunſt als groſses göttliches Ganzes, die Kunſt als Religion — auf keinen Fall hatte ſie eine glückliche Förderung von der Kritik der reinen Vernunft zu erwarten. Die Leute von damals *wollten* gar nicht mehr »wähnen«, wollten ſich nicht mehr in ihren vier Pfählen durch farbenfreudiges und formennaives Schauen berauſchen laſſen, ſo krankhaft-ſchwärmeriſch ſie auch der wirklichen Natur und ihren Stimmungen ſich hingeben konnten. Selbſt ein Leſſing ſtand in dieſer Beziehung unter dem Banne ſeiner Zeit. Vor lauter kühler Kritik vergaſs man, daſs die Kunſt innerlich erwärmen ſoll; der blaſſe Gedanke brachte es zwar dahin, daſs nun das »Kunſtwerk als Selbſtzweck« ſcheinbar hohe Triumphe feierte — aber in einer Umgebung, welche auf die Künſtler ſelbſt wieder lähmend, erkältend, entnüchternd einwirken muſste. Eine troſtloſe Wechſelwirkung. Die Trennung zwiſchen einer »hohen« und einer nur »dekorativen« Kunſt läſst ſich eben nicht vollziehen, ohne daſs Alles miteinander Schaden leidet.

So ging es alſo fort durch die Zeiten des Empire-Zopfes und der Biedermännerei; zwar wiſſen wir heute auch der heiteren Grazie eines Prudhon gerecht zu werden, und die ſchwarzen Silhouetten unſerer guten Väter muthen uns an, als wollten ſie ſagen: »Auch wir hatten unſeren Stil und es war ſehr nett«. Mit dem Sturze des groſsen Korſen war nämlich auch die freudloſe Antike auf Einmal abgethan, faſt verfehmt, und es begann jenes »gemüthliche«, ſinnloſe Durcheinander, der »Biedermänner-«, in Wirklichkeit ein Verlegenheits-Stil, ein Stil, deſſen Anſpruchsloſigkeit ſeinem Mangel an wirklicher Kunſt entſprach und der uns darum in gewiſſem Sinne noch genieſsbarer erſcheint als ſein hochmüthiger Vorgänger.

Aber die harmlos-ſpieſsbürgerliche Idylle dieſes ärmlichen »Stils ohne Stil« konnte nicht von Dauer ſein; wieder und immer wieder regten ſich die Talente und ſuchten nach neuen Bahnen. Es war ein trauriges Werk, dieſes begeiſterte und doch im Groſsen und Ganzen ſo unfruchtbare und unerquickliche Kunſtringen der Zwanziger-, Dreiſsiger- und Vierziger-Jahre; eine Siſyphusarbeit, weil weder die begabten noch die unbegabten Künſtler die Krankheit, an welcher ihr Schaffen litt, zu erkennen vermochten: »Chroniſche Schwindſucht der künſtleriſchen Dekoration, complicirt durch Atrophie der kunſtgewerblichen Technik.«

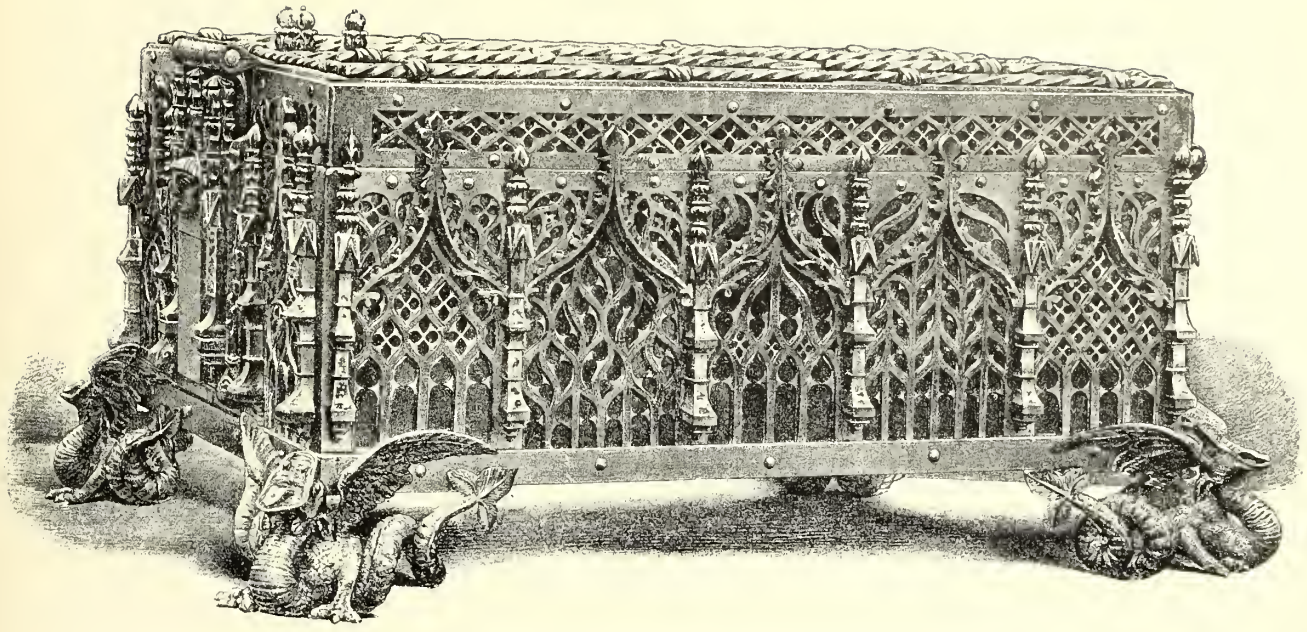


43] Italieniſcher Klappſeſſel (ſogen. Feldſtuhl), ſogen. Certoſini-Arbeit, gothiſch, mit muſiviſchen Einlagen in Holz und weiſsem und gefärbtem Bein, vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. (Aus der ehem. Collection Gedon, jetzt im Beſitze des Herrn J. Spengel in München.)

Die gelungenen helleniſchen Bauten König Ludwig's I., für die wir heute dem groſsen Kunſtmäcen aufrichtiger Dank wiſſen als ſeine eigenen Zeitgenoſſen, konnten als ideale Fremdlinge keinen Wandel ſchaffen. Das begreift ſich leicht. Weniger verſtändlich iſt es aber bisher geblieben, warum die Anſätze zu einer »modernen Gothik«, welche (ich glaube zu Ende der Dreiſsiger-Jahre) mit ſo viel Ernſt und gutem Willen in's Leben gerufen wurden, keinen feſten Boden faſſen, keinen lebendigen Kunſtſtil erzeugen konnten.

Dieſe »moderne Gothik« war nicht etwa ein bloſses Hirngeſpinnſt der Romantiker unter den deutſchen Architekten, Kunſtgelehrten und Dichtern, nicht blos eine Frucht des ideal-nationalen Deutſchthums, welches in der Kölner Dombau-Lotterie ſeinen praktiſchen Ausdruck gefunden hat. Sie war thatſächlich auch aus einem gewiſſen künſtleriſchen Bedürfniſs hervorgegangen: Man *wollte* wieder eine Dekoration, man *wollte* eine groſse allumfaſſende Kunſt, und ein ziemlich ſicheres Gefühl führte aus dem Wirrwarr neu entdeckter und empfohlener Stile gerade zu jener Erſcheinung hin, welche die letzte Etappe in der groſsen religiöſen Kunſtentwicklung des Mittelalters bildet. Heute freilich ſehen wir es klar, daſs die uns voraufgegangene Generation ſchlechterdings nicht das Zeug beſaſs, um jene gewaltige Erſcheinung in ihrem innerſten Weſen zu verſtehen, geſchweige denn zu imitiren. Aergerlich wenden wir uns von den natur- und witzlos gothiſirenden Verſuchen und Reſtaurationsarbeiten jener Zeit ab, durch welche leider auch herrlichen Werken alter Kunſt geradezu der Untergang bereitet worden iſt. Man hatte nur die äuſseren Merkmale des Stils, nicht ſein inneres Seelenleben erfaſst. Reden wir nicht weiter davon — es war ja gut gemeint!

Aber die Lehre, die wir aus dem Fehlſchlagen jener mittelalterlichen Richtung ziehen können, ſollten wir doch ja beherzigen. Es iſt die Lehre, *daſs wir keine irgendwelche alte Dekorationskunſt zurückgewinnen können, es ſei denn durch die innigſte Hingabe an ihre Naturauffaſſung und Naturwiedergabe.* Eine Lehre, welche Albrecht Dürer in jene trefflichen Worte gekleidet hat, die in Goldſchrift über jeder Kunſtwerkſtatt prangen ſollten: »Daraus iſt beſchloſſen, daſs kein Menſch aus eigenen Sinnen nimmermehr kein ſchönes Bild machen könne, es ſei denn, daſs er davon durch vieles Nachbilden ſein Gemüth voll gefaſst habe; das iſt dann nicht mehr Eigenes genannt, ſondern überkommene und gelernte Kunſt geworden, die ſich beſamet, erwächſt und ihres Geſchlechtes Früchte trägt. Daraus wird der verſammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die einer in ſeinem Herzen ſchafft in der Geſtalt eines Dinges«.

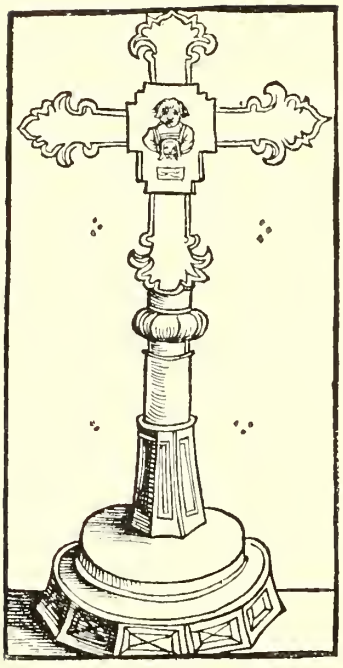


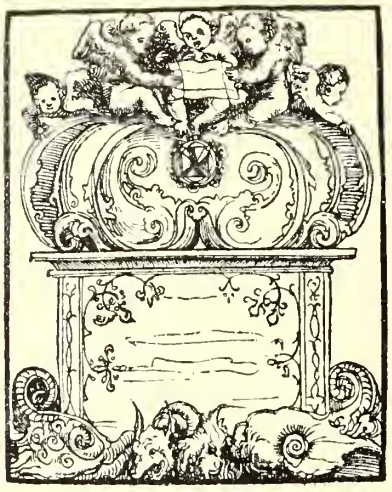
44] Gothiſcher Schmuckkaſten aus geſchnittenem und geſchmiedetem Eiſen, im Privatbeſitz zu Madrid.

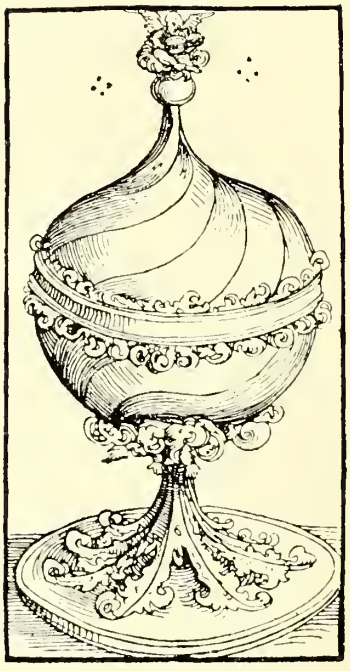
Alle gelehrte Entdeckung und Beweisführung, aller gute Wille und alle materiellen Opfer bleiben fruchtlos, wenn es nicht gelingt, eine ſtattliche Zahl kunſtbegabter Menſchen mit dieſem Dürer'ſchen Geiſte zu erfüllen, wenn vor Allem Diejenigen, welchen das göttliche Talent der Naturwiedergabe ſelbſt verliehen ward, es verſchmähen, ihre Begabung dem künſtleriſchen Schmucke unſeres geſammten Lebens dienſtbar zu machen. Die Gothik der Vierziger-Jahre *muſste* elendiglich verſiegen, weil die lebenden Künſtler in allen möglichen, nur nicht in ächt gothiſchen Naturvorſtellungen ſich ergingen, und weil ſie auch nicht entfernt daran dachten, ihre Schöpfungen einer groſsen allumfaſſenden Dekorationskunſt ein- und unterzuordnen.

Wie ſtehen wir nun heute?

Zum dritten Male ſeit hundert Jahren wird ein ernſter Anlauf genommen, um aus alten Quellen eine neue Dekorationskunſt zu ſchöpfen. Diesmal mit entſchieden richtigerer Wahl der Vorbilder, mit innigerer Vertiefung und gröſſerem Geſchick. Der Anſchluſs an die Renaiſſance, jene wundervolle Kunſt, welche noch zu Ludwigs I. von Bayern Zeiten — alſo vor kaum 30 bis 40 Jahren — als »Zopf« verachtet war, hat unſere Beſtrebungen auf einen geſunden und fruchtbaren Boden gebracht. Wie die Renaiſſance ſelbſt die breite, von mächtigen Pfeilern und Bogen getragene Kulturbrücke zwiſchen alten und neuen



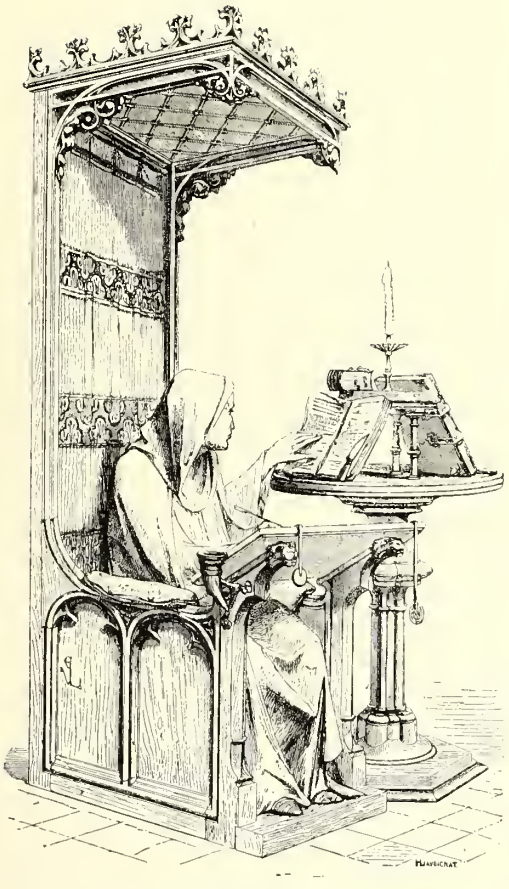




45, 46, 47] Gothiſches Kleingeräth, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch von Lucas Cranach.

Weltanſchauungen bildet, ſo finden wir von ihr aus rückwärtsſchreitend auch die ſicheren Pfade zu Dem — und das iſt nicht wenig — was wir aus der Gothik und ſelbſt aus dem Romaniſchen in die Gegenwart herübernehmen können. Iſt doch die Kunſt eines Burgkmair und Holbein und mehr noch die eines Cranach und Dürer ſo köſtlich von mittelalterlichem Duft erfüllt! Und vorwärtsſchreitend dringen wir bis in die intimſten Geheimniſſe des Rococo vor, deſſen Reize wir nun erſt im rechten Lichte erglänzen ſehen. Perſiſches, Arabiſches und Mauriſches hatte ſich ſchon die Frührenaiſſance zu eigen gemacht; die Künſte des öſtlichen Aſien, Chineſiſches und Japaniſches hat uns die Dekoration des vorigen Jahrhunderts in glücklichſter Zuſammenſtimmung annektirt. So erſcheint die Renaiſſance gewiſſermaſsen als das groſse Reſervoir aller menſchlichen Kunſt — ein unerſchöpflicher Jungbrunnen!

Aber noch etwas Anderes iſt es, das uns die neue Geſchmacksrichtung als eine glückliche erſcheinen laſſen muſs. Ich habe vorher (S. 21 ff.) der Vielſeitigkeit unſeres kunſthiſtoriſchen Intereſſes gedacht und betont, daſs wir uns weder aus nationalen noch aus gemeinen Nützlichkeitsgründen gegen *irgendwelche* Kunſt, welches Volkes oder welcher Zeit ſie auch immer ſei, *ablehnend* verhalten ſollten.



48] Gothiſcher Studierſitz mit Schreibzeug und drehbarem Büchergeſtell (ſogen. Roë). Nach Viollet le Duc.

Aber wenn wir alle voraufgegangenen Kunſtepochen auf die Frage hin prüfen, welche von ihnen im Groſsen und Ganzen unſerer Naturauffaſſung und unſerem ſozialen Gemüth am meiſten *ſympathiſch* ſei, ſo ſtoſsen wir immer wieder auf die Renaiſſance, eben gerade deshalb, weil wir in ihr auch eine hohe *nationale* Kunſtentwickelung auf dem Boden weſentlich ſchon *moderner* Weltanſchauung finden.

Auf dem Nürnberger Friedhofe liegt ein bemooſter Grabſtein vom Jahre 1528 mit der klaſſiſchen Inſchrift:

QUICQUID ALBERTI DURERI MORTALE
FUIT SUB HOC CONDITUR TUMULO.

»Was von Albrecht Dürer ſterblich war, iſt unter dieſem Hügel geborgen.« — Gewiſs nur was *ſterblich* war! Und dieſelbe Grabſchrift hätte der alte Pirkheimer einem Manne geben können, der fünfzehn Jahre ſpäter, fern von ſeiner Heimath am Strande der Themſe beſtattet wurde: *Hans Holbein.* Dürer und Holbein, zwei deutſche Männer, die in derſelben Zeit gelebt, die beide, ein jeder in ſeiner Weiſe, gleich groſsen Antheil an der Wiedergeburt der Kunſt genommen, und die ſich doch in ihrem Leben nie geſehen haben! Welche Zeit muſs das geweſen ſein, in der mitten aus dem Volksthum heraus, ohne Plan und Verabredung, ohne Profeſſoren und Akademien zwei ſolche Kunſtrieſen erſtehen konnten! Blicken wir zurück in der Geſchichte unſeres Volkes, dort ſtehen ſie auf grünem Geſtad, hell erleuchtet von der Morgenſonne eines neuen Tages; die ſich im Leben nie geſehen, vor uns ſtehen ſie da Hand in Hand, und hinter ihnen in dichter Schaar die ehrwürdigen Meiſter der deutſchen Renaiſſance. Sie ſind auferſtanden, ſie wollen wieder leben in und durch uns, zu frohem Willkomm ſchwenken ſie das Baret — und wir ſollten ihr Grüſsen nicht verſtehen? Wir ſollten den vieltheuren alten Meiſtern den Rücken kehren, um unſere gute deutſche

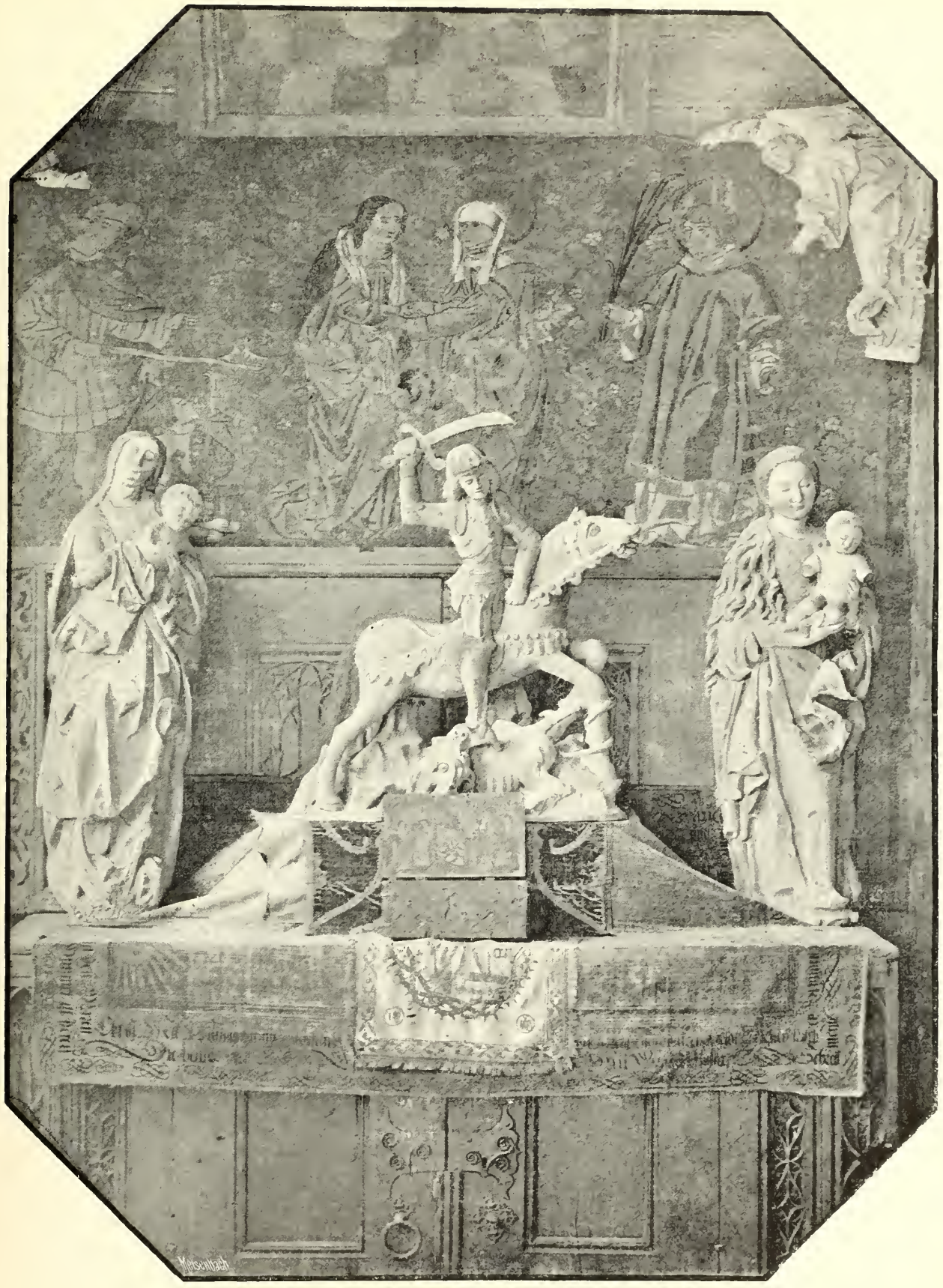
Kraft wieder in der plan- und ſaftloſen Nachäfferei von Franzoſen, Türken und Chineſen zu vergeuden? Nein, das wollen und können wir nicht!

An ſpäterer Stelle*) werde ich die hohe kunſthiſtoriſche Bedeutung der deutſchen Renaiſſance darzuſtellen ſuchen. Hier nur noch wenige Worte über ihre ethiſche Bedeutung im Kreiſe unſerer heutigen deutſchen Beſtrebungen.

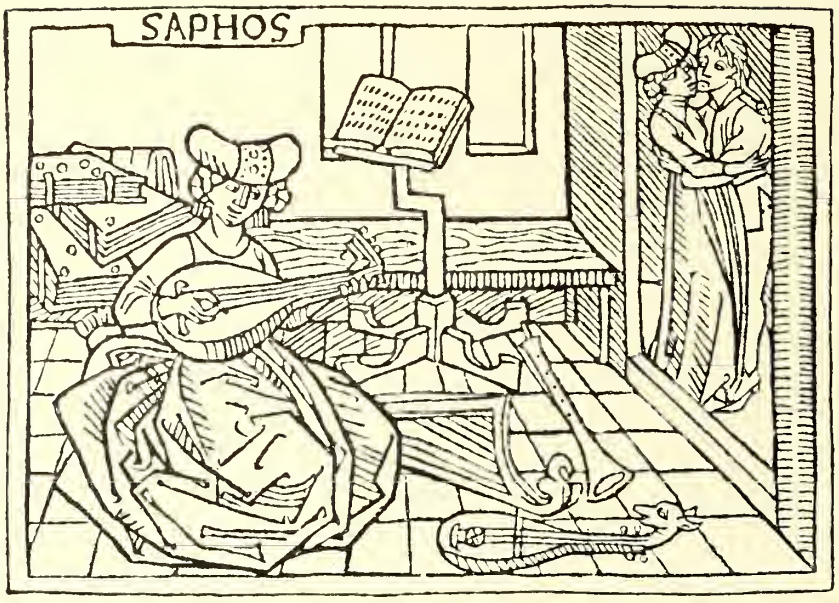
Wie jedes Kunſtwerk, ſo erhält auch die kunſtgewerbliche Leiſtung ihre rechte Weihe erſt dadurch, daſs wir in ihr das volle und innige Aufgehen der Eigenart ihres Schöpfers finden; der lebloſe Gegenſtand ſtrömt gewiſſermaſsen in ſichtbaren Strahlen die Wärme wieder aus, welche der begeiſterte Urheber ihm eingehaucht hat. Dieſer geheime Zauber iſt es, welcher ſelbſt den leichtlebigen Franzoſen zum aufrichtigen Bewunderer unſerer Dürer und Holbein macht; das iſt es auch, was dem eigentlichen *Kunſt*gewerbe eines Landes nicht blos den heimiſchen, ſondern auch den Weltmarkt mehr als alles Herumquälen mit fremden Moden ſichert; damit haben einſt unſere Urväter den Weltmarkt wirklich errungen und damit werden wir ihn, bis zu einem gewiſſen Grade, vielleicht wieder erringen. Man will nicht ſchablonenhafte, geiſtloſe Schatten ſehen, man will kraft- und ſaftvolle Eigenart; man will in der italieniſchen Kunſt den Italiener, in der franzöſiſchen Kunſt den Franzoſen wiedererkennen; man will in ihr das ſtille Weben der Volksſeele offenbart ſehen. Und im Grunde gilt dies ja von *jeder* Kunſt, auch von der Muſik und Poeſie! Wir können die groſsen Sprach- und Tondichter aller Zeiten uns nicht losgelöſt denken von ihrem Lande und ihrem Volke und von deren Schickſalen. In dieſem Sinne muſs jede Kunſt »national« werden, ſo tauſendfältig verſchieden uns auch die zuſammenwirkenden Individualitäten erſcheinen mögen; die Summe der letzteren wird uns eben zur Nationalität. Von der »Formendichtkunſt« gilt dies nur noch in erhöhtem Maſse, weil ſie, um überzeugend zu wirken, weniger als ihre Schweſtern des Realismus, des Gepräges der uns umgebenden wirklichen Welt, der natürlichen ſowohl als der ſocialen, entrathen kann. Darum wird der Pegaſus (sit venia verbo) der bildenden Künſtler und vor Allem der »Künſtler im Gewerbe« hauptſächlich auf heimathlichen Weideplätzen ſeine Nahrung ſuchen müſſen.

Nun beſteht allerdings die Hälfte jeder Kunſt aus Ueberlieferung; wir können nicht alle Tage gemüthlich von vorn anfangen, in dieſer günſtigen Lage war der vorweltliche Pfahlbauer, nicht der geſchichtliche Kulturmenſch. So haben bei den Aegyptern die Hellenen, bei den Hellenen die Römer, bei den

*) In dem Abſchnitte »Die Entwickelung der Formen.«



49] Verſchiedene Dekorationsſtücke aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, aus der ehem. Gedon'ſchen Sammlung zu München.



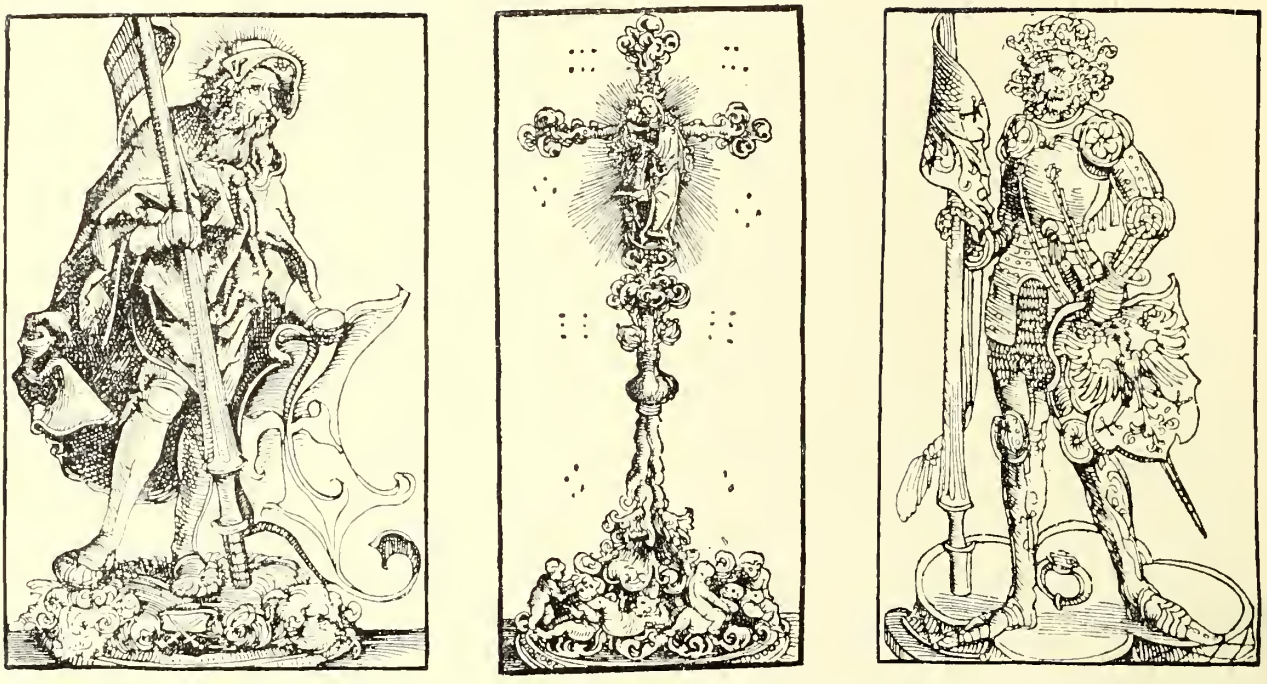
50] Illuſtration aus Boccaccio's »Berühmten Frauen«, deutſch von Heinr. Steinhöwel (Ulm 1473).

alten Römern die Italiener angeknüpft; unſere alten deutſchen Meiſter übernahmen die klaſſiſche Säule und den Akanthus von den Italienern und machten daraus das Beſte, was ſie konnten; und ſo thaten es ihrer Zeit die Franzoſen und Spanier, jeder in ſeiner Art. Sehen wir aber genauer zu, ſo war doch für den Erfolg aller ſolcher Entlehnungen aus fremden Kulturen eine Vorbedingung gegeben, welche wir heute nicht oder noch nicht erfüllt ſehen: ſie fielen jedesmal zuſammen mit einer groſsartigen Entfaltung neuer jugendlicher Schöpferkraft, daher denn die fremden Formen eine wirkliche »Wiedergeburt« im Geiſte der entlehnenden Nationen ſelbſt erlebten. Ja, wenn wir den beſcheidenen Muth und das ſelige Weltvergeſſen, wenn wir überhaupt die innerliche Sammlung unſerer Vorfahren hätten, um aus dem Fremden etwas neues Nationales umzuſchaffen! Aber mitten unter Eiſenbahnen und Telegraphenſtangen, unter Dampfkeſſeln und Retorten iſt *unſer* Kunſtgewerbe doch noch ein mühſeliges Experiment, das nur dann gelingen kann, wenn wir uns nicht zu weit aus dem Kreiſe hinauswagen, den wir kraft hiſtoriſchen Rechtes und täglich erneuter Anſchauung unſeren eigenen nennen dürfen. Man vergegenwärtige ſich nur die Lage unſerer Fabrikanten, Meiſter und Gehilfen, ihre Sorgen in Beruf und Familie, die zahlloſen Anſprüche, welche Vereine, Schulen, Kaſernen und andere öffentliche Laſten an ſie ſtellen; man vergegenwärtige ſich ihr ganzes zerriſſenes

51] Illuſtration aus dem »Spiegel menſchlicher Behaltniſs« (Baſel 1476).

Leben und Streben, und man wird ſchon von Glück ſagen müſſen, wenn der Eine oder Andere von ihnen es dazu bringt, ſich in den *Geiſt* der alten *nationalen* Kunſtfertigkeit zu vertiefen — ſo zu vertiefen, daſs er mit einiger Sicherheit in dieſem Geiſte ſelbſtſtändig Neues bilden kann. Dazu gehört neben vollkommener Meiſterſchaft in der Technik eine Verliebtheit, eine begeiſterte Hingabe, welche ohne eine gewiſſe Einſeitigkeit und Begrenzung undenkbar ſind. Das Herz lacht mir im Leibe, wenn ich ſolches Erglühen für alte deutſche Kunſt, ſolche »fromme erſte Liebe« gewahre, und ich erinnere mich des mahnenden Dichterwortes: . . . »O rühre, rühre nicht daran!«

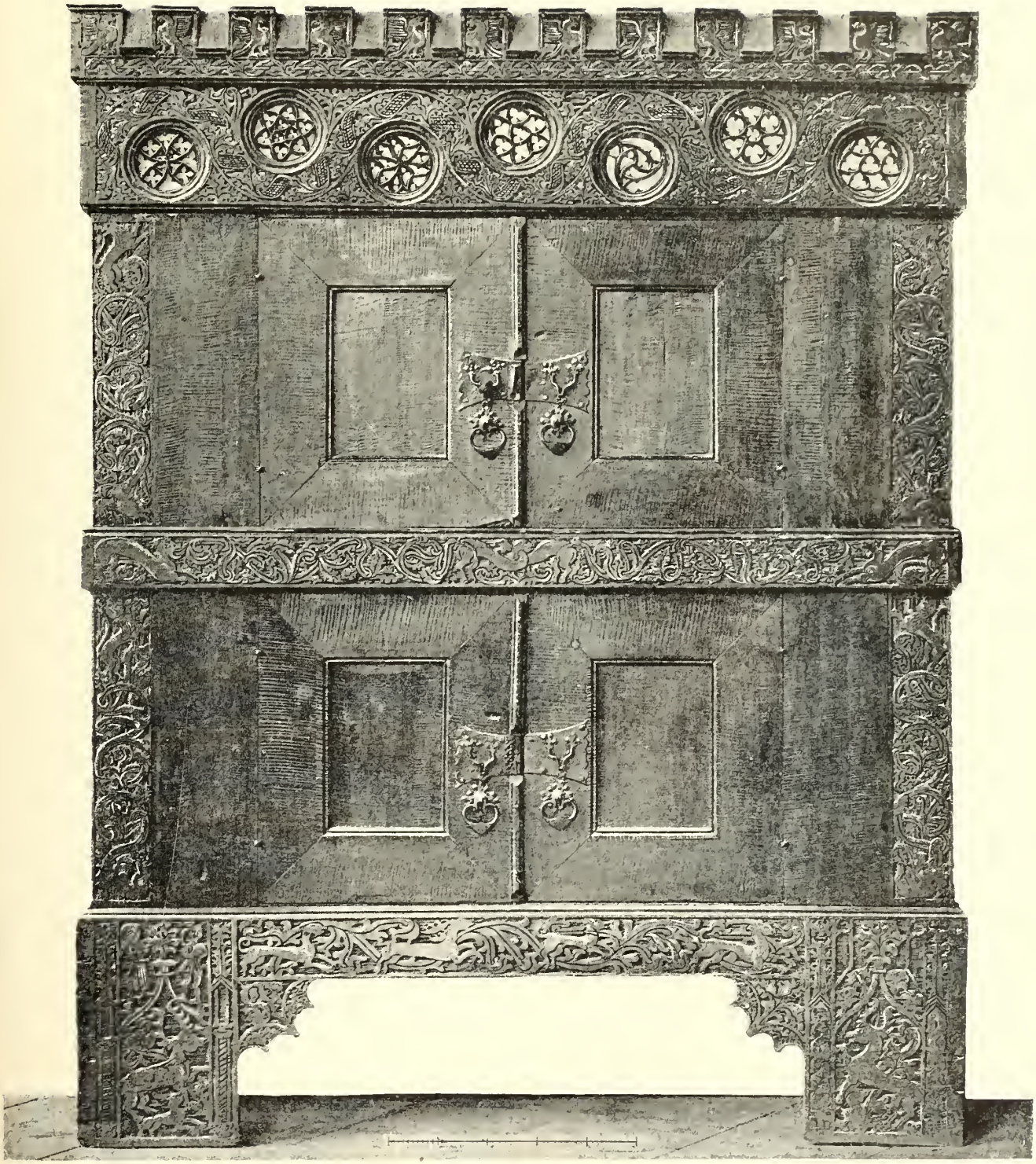
In Zeiten ohne eigene Schöpferkraft iſt es bedenklich, allzuviel mit den Schönheiten fremder Himmelsſtriche zu experimentiren. Gerade in unſerer deutſchen Kunſtmetropole, in München, haben wir geſehen, wie die ſchönſten Pläne hochbegeiſterter Könige ſcheiterten oder doch für das volksthümliche Kunſtgewerbe nahezu einflufslos blieben, nur weil ſie nicht in nationalem Grund und Boden wurzelten. Die Perioden, in denen ſolche Verpflanzungen aus der Fremde möglich ſind, laſſen ſich überhaupt nicht künſtlich machen oder vorausſagen, ſie wachſen aus dem Schooſse des geſammten Volkslebens heraus und — ihre Wiederkehr iſt fraglich. Haben doch auch andere Künſte in ein und demſelben Volksthum nur eine einzige »klaſſiſche« Zeit, in der die allgemeinen kulturbewegenden Grundideen ihre beſtimmte künſtleriſche Ausdrucksweiſe finden, mit welcher ſich dann ſpätere Generationen wohl oder übel abfinden müſſen. Die Franzoſen haben dieſe Wahrheit zu ihrem groſsen Nutzen richtig erkannt, ſie ſuchen und finden den Anſchluſs an ihre eigene Renaiſſance; von dieſem feſten



52, 53, 54] Zwei Statuetten in Silber und ein Crucifix, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach. (Im Vortrag des Figürlichen iſt ſchon der Einfluſs der Renaiſſance bemerkbar.)

Boden aus dürfen ſie ſich ungeſtraft alle jene wunderlichen Abſchweifungen erlauben, mit denen ſie ab und zu die Welt überraſchen. Ihrem Beiſpiele folgen faſt alle modernen Völker, überall, ſelbſt im Oſten Aſiens, bemüht man ſich, Formen, Farbe und Technik der letzten Glanzperiode »nationaler« Kunſt wieder zu erreichen.

So meine ich denn, ſollten auch wir uns heute vorwiegend an das halten, was uns am nächſten liegt, was uns ſympathiſch iſt und was wir in Fülle vor Augen haben. Mit dem Erbe der Väter glauben wir ſelbſt in dieſer materiellen Zeit noch etwas gut Deutſches zu leiſten, in anderem vielleicht als dem beliebten Sinne, aber gewiſs nicht in einem ſchlechteren. Ich denke dabei an den Hausſtand der kleinen Leute, die man in ihrer beſcheidenen Lebenshaltung ſo leicht überſieht, wenn von nationaler Macht und Gröſse geſprochen wird — obſchon ſie in jeder Beziehung die ſchwerſte Laſt und Sorge zu tragen, die gröſsten Opfer zu bringen haben. Der reiche, an Luxus gewöhnte Mann mag getroſt ſeine kunſtgewerblichen Bedürfniſſe mit den brillanten und koſtbaren Einrichtungen fremder Völker befriedigen, er mag in ſeinem Wintergarten ein türkiſches Zelt aufſchlagen und ſeinen Sommerſitz mit allem Comfort ſüdlicher

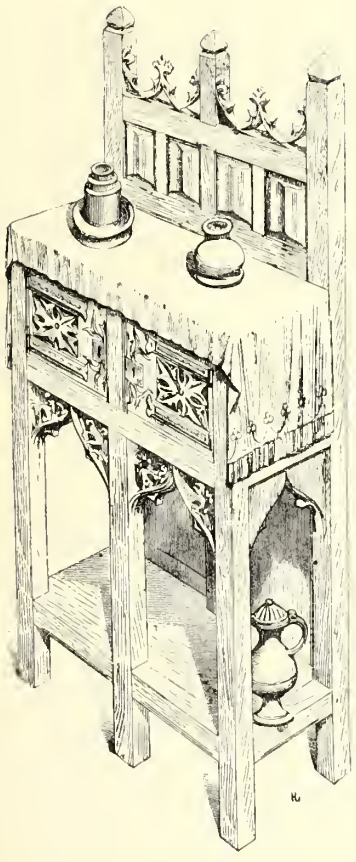


55] Gothiſcher vierthüriger Schrank, deutſche Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Höhe 2,30 m. Im k. b. Nationalmuſeum zu München. (Nach Photographie von J. B. Obernetter.)

Himmelsſtriche ausſtatten. Wie aber der ſchlichte, in einfachen Verhältniſſen lebende Mann in unſerem wetterharten Deutſchland zu einer gemüthlichen, einfach-ſchönen, herzerwärmenden Häuslichkeit kommen ſoll, wenn wir nicht an die klaſſiſchen Vorbilder unſerer »guten alten Zeit« anknüpfen, — das verſtehe ich nicht. Ja ich meine, dieſe Vorbilder — der ſaftgrüne Ofen mit der braunen Holzwand auf dem weiſsen Mörtelgrund, der tiefblaue Steingutkrug auf der rothgeſtickten Tiſchdecke u. ſ. w. — müſsten mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit auf's Neue erfunden werden, wenn ſie nicht ſchon da wären. Was wollen alle unſere Beſtrebungen ſagen, wenn ſie nicht ſchlieſslich dem deutſchen Bürgerhaus, dem beſten Hort unſerer Tugenden, zu Gute kommen!

In der That iſt denn die altdeutſche Herrlichkeit vielfach zu Ehren gekommen, nicht blos als Vorbild aus Berichten und Muſtern, ſondern mit den eigenhändigen Arbeiten der alten Meiſter ſelbſt. Und darin liegt wohl die ſicherſte Gewähr für die Lebensfähigkeit und Geſundheit unſerer nationalen Geſchmacksrichtung. Die Entſtehungsgeſchichte ſolcher Einrichtungen iſt ſehr einfach. Es gibt bei uns trotz der Zerſtörung in vergangenen Zeiten und trotz der maſſenhaften Verſchleppung in's Ausland noch immer eine groſse Anzahl von kunſtgewerblichen Gegenſtänden aus der Renaiſſancezeit. Was in Nürnberg, München, Ulm, Augsburg etc., was in Holſtein und am Niederrhein, in Oeſterreich, Tirol und der Schweiz an ſolchen Sachen noch zu erhaſchen war, das bildet jetzt in Hunderten von Häuſern die Grundlage, den ehrwürdigen Kern, welchem die übrige Einrichtung nach beſtem Ermeſſen, aber natürlich nach hundertfältig verſchiedenem Geſchmack angepaſst wird. Schon ſteht unſer Kunſtgewerbe unter dem erwärmenden, friſch belebenden Zauber, den die Freude an der alten deutſchen Kunſtweiſe auf ſo viele empfängliche Gemüther ausübt. Täglich werden auf dieſe Weiſe dem beſſeren Geſchmack neue Freunde geworben, die meiſten und einflufsreichſten vielleicht unter unſeren Frauen, die mit einem wahren Feuereifer die alten Modelbücher von Sibmacher u. a. ſtudiren und durch ihr feines Gefühl ebenſo wie ihren guten Willen den Männern die Errichtung eines traulichen Heims erleichtern. Mit Kleinem fängt man an, Laune und Liebe mehren den Schatz, immer auf's Neue wird probirt und ſtudirt, bis endlich das Ganze zuſammenſtimmt.

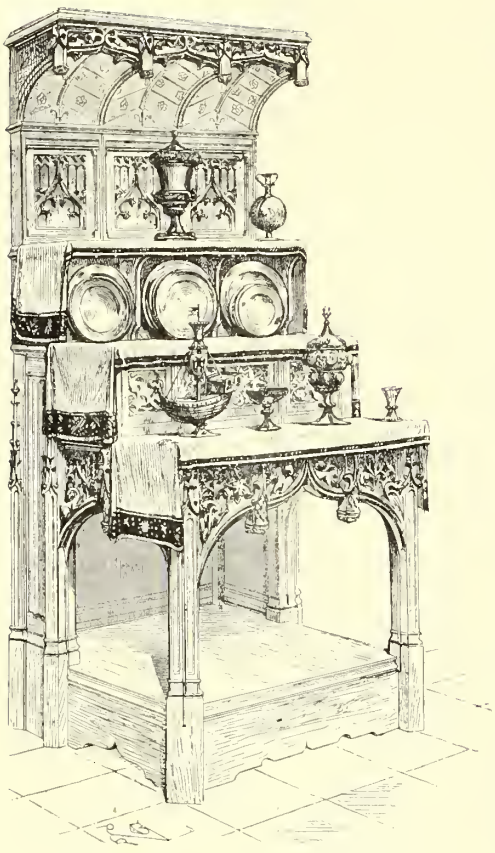
Damit ſoll beileibe nicht die *Einſeitigkeit* gepredigt werden. Haben doch in unſeren zum Theil ganz allerliebſten und gemüthlichen Stuben ſchon gar manche Beſtandtheile anderer Stilarten Verwendung gefunden. Da ſteht neben



56] Gothiſche Kredenz (Buffet). Nach Viollet le Duc.

dem goldig leuchtenden Kunſtſchrank aus Eſchenholz die düſtere italieniſche Truhe — zu einem bequemen Sopha verarbeitet, das mit einem modernen Plüſch überzogen iſt; über der Vertäfelung die neue Imitation einer ſpaniſchen Ledertapete neben einem flandriſchen Gobelin, auf dem Geſims neben alten Zinnkrügen und einem wirklichen oder imitirten »Hirſchvogel« auch franzöſiſche Fayencen und italieniſche Majoliken; der mächtige grüne Ofen hebt ſich von einem farbenprächtigen armeniſchen oder perſiſchen Teppich ab; über dem Tiſch mit gewundenen Säulen ſchwebt ein moderner Petroleum-Lüſter, in den Fenſtern mit Butzenſcheiben und Wappenbildern ſtehen engliſche Blumentöpfe u. ſ. w. Das iſt ein der Kürze halber ſogenanntes »altdeutſches« Zimmer. Wenn man aber den gebildeten Inhaber desſelben fragt, warum er das Alles ſo gemacht habe, dann wird man nicht zur Antwort bekommen: »weil's die deutſche Renaiſſance genau ſo und nicht anders will«, ſondern: »weil's mich ſo freut, weil's zuſammenſtimmt und weil's ſchön, nett, gemüthlich und luſtig iſt.« Gleichwohl dürfen wir ſagen, daſs das Ganze auf dem Hintergrunde und in der Formen- und Farbenharmonie der *deutſchen* Renaiſſance aufgebaut iſt, welche ja auch ſchon in der Zeit ihrer Blüthe eine weitgehende Aufnahmefähigkeit für fremde Schönheiten (z. B. orientaliſche Muſter) gehabt hat.

Beſonders glücklich war bisher die Entwicklung in *München*. Hier iſt, Dank dem guten Geſchmack und der Schaffensluſt einiger älterer Künſtler, die leider zu früh heimgegangenen Franz Seitz und Lorenz Gedon an der Spitze, im Laufe der letzten Jahrzehnte eine förmliche *Tradition* in den Ateliers und Werkſtätten wiederhergeſtellt worden: An Hunderten von alten Schränken und Truhen haben unſere Schreiner, an Hunderten alter Kunſtſchlöſſer haben unſere Schloſſer u. ſ. w. die Technik ihrer Vorfahren genau kennen gelernt und ſich zu eigen gemacht. Die in Süddeutſchland aus den Verſtecken hervorgeholten Alterthümer wurden zumeiſt in München reſtaurirt und zum groſsen Theile auch praktiſch-dekorativ verwerthet, ſo daſs man wohl ſagen kann: Das Münchener Kunſt-



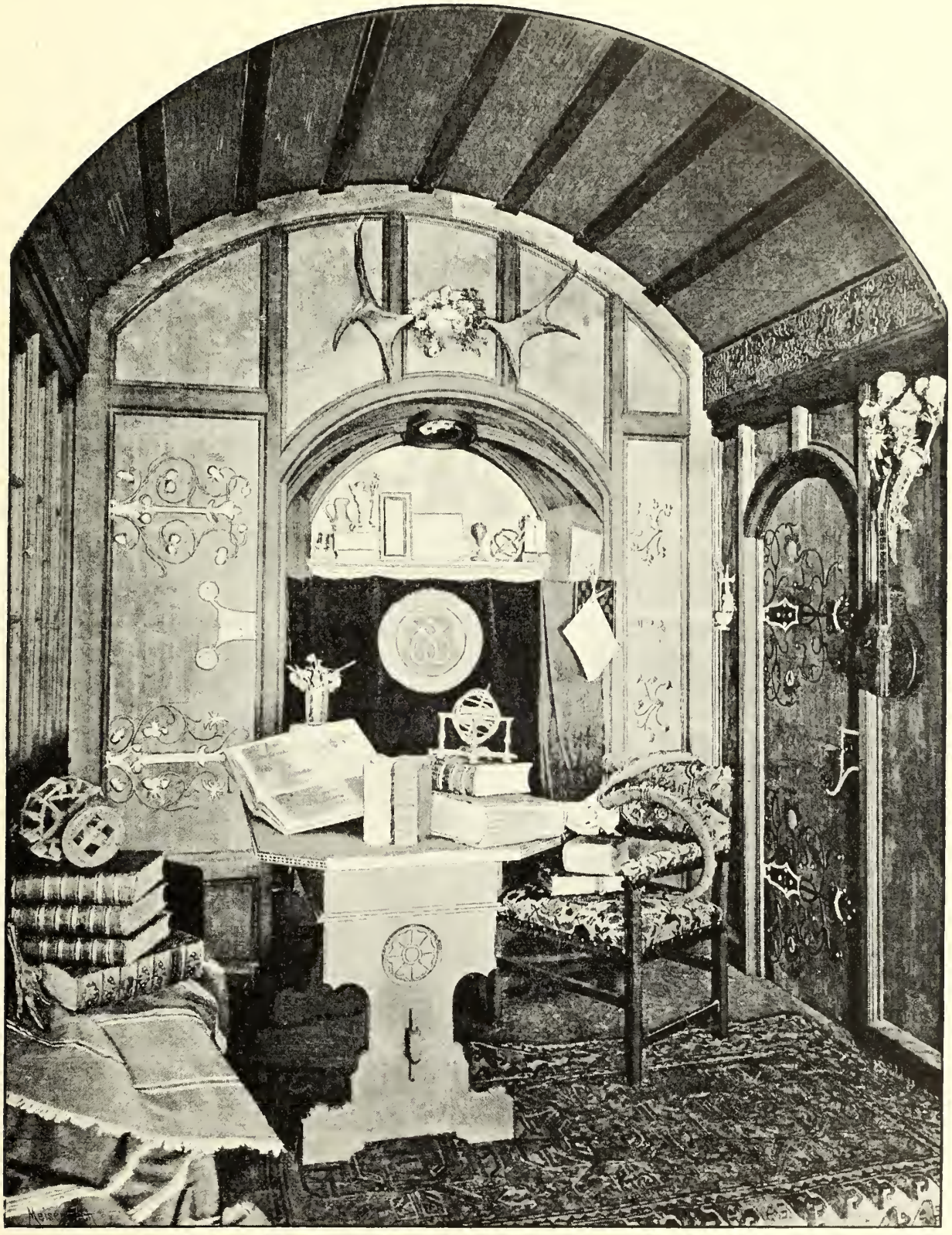
57] Gothiſcher Kredenzſchrein (Buffet, dressoir). Nach Viollet le Duc.

gewerbe iſt bei den Alten in die Lehre gegangen.

Das iſt auch der praktiſche und ſehr triftige Grund, warum unſere Richtung ſchon bisher eine weſentlich *deutſche* bezw. nordiſche geblieben oder vielmehr wieder geworden iſt. Die innere Geſundheit dieſer Richtung, noch kurz nach der epochemachenden Münchener Ausſtellung von 1876 von Wien aus zu Gunſten des Italieniſchen angezweifelt, wird heute ſelbſt in Paris anerkannt. Daſs es ſich hierbei nicht blos um die Ausſtattung eines »altdeutſchen Zimmers« im Dietterlin'ſchen Geſchmacke handelt, daſs man gelegentlich auch das Zeug hat, dem mittelalterlichen Ernſt gerecht zu werden, beweiſen manche gelungene Verſuche in gothiſcher Dekorationskunſt. Fern ſei es mir, die groſsen Verdienſte eines Gottfried Semper, eines Jakob Burkhardt, eines Wilhelm Lübke u. A. um die wiſſenſchaftliche Pflege der Renaiſſance und namentlich um die Wiedererweckung ihrer Architektur ſchmälern zu wollen; Verdienſte, welche von der Mehrzahl ſelbſt unſerer Künſtler vielleicht nicht warm genug anerkannt — vielleicht überhaupt nicht genügend gekannt ſind. Aber ſo recht erwärmend, in das Leben einführend hat die neue Richtung doch erſt gewirkt, ſeitdem ſich die Kleinkunſt und das Gewerbe mit der antiquariſchen Liebhaberei innig befreundet haben. Der ſpätere Geſchichtsſchreiber unſerer Kunſtentwicklung wird dieſe »häusliche« Seite der modernſten Renaiſſancewerbung nicht überſehen dürfen.

Aber geben wir uns keinen Illuſionen hin! Alle dieſe gefunden Fortſchritte ſind doch nur erſt vereinzelte Erſcheinungen. Von einer volksthümlichen Kunſt iſt noch keine Rede.

Nach wie vor beſteht die Kluft zwiſchen angeblich »hoher« und angeblich »nur dekorativer« Kunſt. Die erſtere gipfelt noch immer in der Produktion von Tauſenden von Tafelbildern, welche in den internationalen, nationalen und lokalen Ausſtellungen eine ſtilvolle Harmonie mit »Anderem« weder ſuchen noch finden.



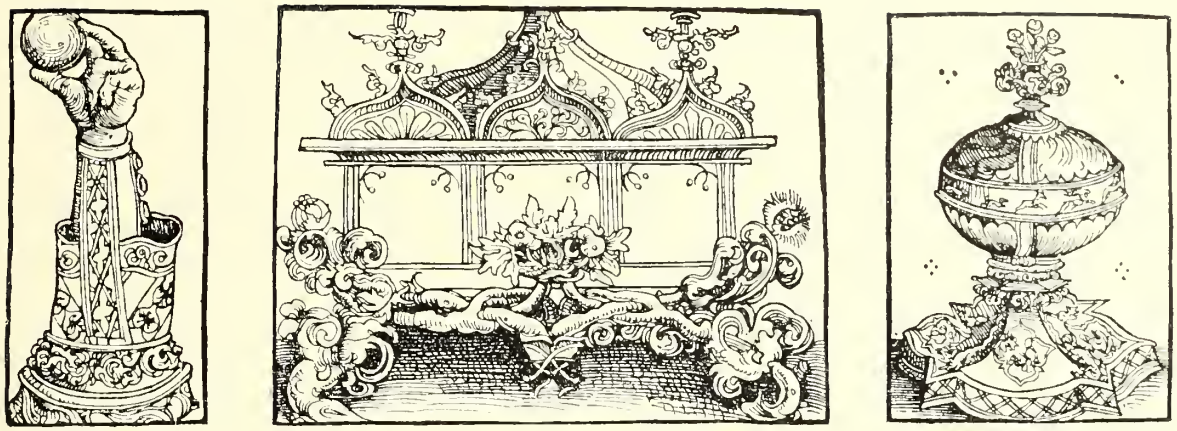
58] Studierſtube im gothiſchen Geſchmack, im Hauſe des Herrn Dr. Fr. v. Ziegler in München, nach Entwürfen von Gabr. Seidl daſelbſt.

(Der Lehnſtuhl rechts vom Tiſche gehört der Spätrenaiſſance an.)

Schon das beliebte Rahmenwerk ſcheint derartige Beziehungen auszuſchlieſsen. Zwar fehlt es nicht an berühmten Ausnahmen von der Regel; auch der dekorative Geſchmack, der ſich neuerdings in der äuſseren Anordnung unſerer Bilderausſtellungen kundgibt, deutet auf eine wohlthuende Sinnesänderung hin, und nicht minder verheiſsungsvoll erſcheint die erſtmalige Aufnahme von »Werken der Kleinkunſt« auf der 1883er internationalen Ausſtellung zu München. Gleichwohl iſt es wahr: *Die Mobiliſirung des Kunſtwerkes blüht fort;* ja ſie iſt gar nicht mehr aus der Welt zu ſchaffen, da eine willkürliche Umkehr zu einer volksthümlich-religiöſen Kunſt ebenſo unmöglich iſt, wie die Beſeitigung unſerer modernen Verkehrsmittel; und es fragt ſich nur, ob die groſse Aufgabe gelingen wird, die Tauſende und Abertauſende künſtleriſcher Einfälle und Gebilde, welche »auf den Markt« kommen, unter die Geſetze — nicht etwa eines beſtimmten hiſtoriſchen Stils — ſondern überhaupt *des guten Geſchmackes* zu zwingen.

Eine ſehr ſchwierige Sache, eben wegen der Vielſeitigkeit unſerer antiquariſchen Kunſtliebhabereien. Und nicht blos das. Das ſchwache Schifflein des guten Geſchmackes tanzt auf den hochgehenden Wogen des *Weltverkehrs,* — unſere Künſtler müſſen heute auch rechnen mit den Wünſchen überſeeiſcher Völkerſchaften. Man kann doch nicht im Handumdrehen die ganze Welt mit Schönheitsidealen erfüllen, die man ſelber kaum erfaſst und begriffen hat!

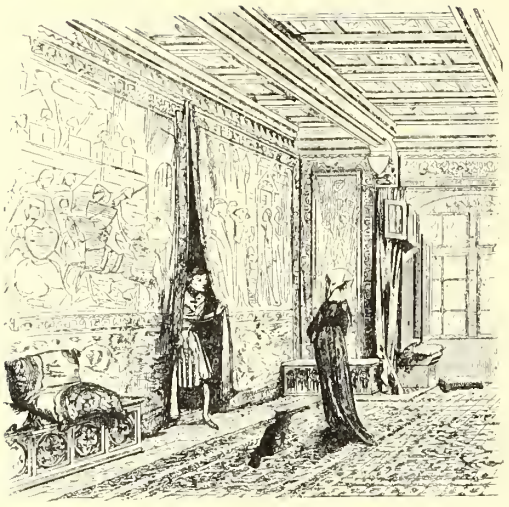
Suchen wir nach Mitteln und nach Wegen, welche aus dieſem Labyrinth von Beſtrebungen etwa hinausführen, ſo müſſen wir uns vor Allem auch von der Anſchauung losmachen, als ob die Bildung des guten Geſchmackes einſeitig von den Künſtlern, d. i. nach heutigen Begriffen von den Tafelbildmalern und Bildhauern, oder von den Kunſtgelehrten ausgehen könnte. Ich will auf den müſsigen Streit, welcher ſich neuerdings über »Künſtler und Kunſtſchreiber« entſponnen hat, und welcher im Grunde aus einer ſehr unlogiſchen und beſchränkten Konſtruktion des Begriffes »Kunſt« hervorgegangen iſt, hier nicht näher eingehen. Mag immerhin dem Maler der Vorrang gebühren, wenn es ſich darum handelt, den Werth eines Gemäldes als einer Reproduktion der Natur oder als techniſcher Leiſtung zu beurtheilen; was aber den »guten Geſchmack« anbelangt, ſo wird weder der für ſeine eigene Vortragsweiſe voreingenommene Künſtler, noch der gelehrte Profeſſor der Kunſtgeſchichte ein Monopol beanſpruchen dürfen. In Sachen des künſtleriſchen Geſchmackes iſt zu einem gerechten Urtheil über die Leiſtungen Anderer immer eine gewiſſe *Congenialität,* eine gewiſſe kulturelle Wahlverwandtſchaft und Homogenität der Bildung erforderlich. Wo dieſe nicht



59, 60, 61] Gothiſches Kirchengeräth, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach.

vorhanden, da hat die Kritik kein Recht; darum wird der wirklich bedeutende Künſtler unter Umſtänden dem Urtheil eines Laien gröſsere Beachtung ſchenken als dem eines Genoſſen. Hier redet alſo auch das liebe Publikum ein Wort mit und zwar nicht blos deshalb, weil auch auf dem Gebiete der künſtleriſchen Produktion das Angebot doch ſchlieſslich von der Nachfrage abhängt. Leider iſt aber gerade auf dieſem Gebiete das »verſtändige« Publikum ein faſt erſchreckend kleines, deſſen Kopfzahl zu der Ziffer der berüchtigten »oberen Zehntauſend« ſich kaum verhält wie 1 : 10. Es gehören dazu in erſter Linie die Sammler und Liebhaber, welche als begeiſterte Adepten der Kunſtkennerſchaft nie müde werden, Lehrgeld zu zahlen; zum Theil recht eigenſinnige, grillenhafte Patrone, die ihre Mitmenſchen nur nach Dem beurtheilen, was dieſe an guten Werken *alter* Kunſt wirklich beſitzen bezw. zu beſitzen wünſchen, und die ſehr oft wunſchlos durch unſere modernen Ausſtellungen ſtreifen.

Alles in Allem: der gute Geſchmack iſt, von der natürlichen Begabung abgeſehen, ein Produkt des intimſten Umganges mit dem »Stil« im weiteſten Sinne des Wortes; und in unſerer Zeit einer noch nie dageweſenen Univerſalität müſſen Künſtler und Kunſtfreunde, um nicht auf Schritt und Tritt Verſtöſse zu begehen, ſich zu einem Kurſus durch das Ganze einer mehrtauſendjährigen Kunſtentwickelung bequemen. Aber von der Art, *wie* dies geſchieht und künftig geſchehen wird, hängt Alles ab. Ich wiederhole das Wort *Intimität.* Oberflächliche Schul- und Bücherweisheit, die ebenſo natürlich verraucht, wie ſie künſtlich erworben ward, kann allein, ſelbſt wenn ſie mit dem Anſpruche der Wiſſenſchaftlichkeit auftritt, den guten Geſchmack nicht erzeugen. Die Intimität ſetzt vielmehr unermüdliches

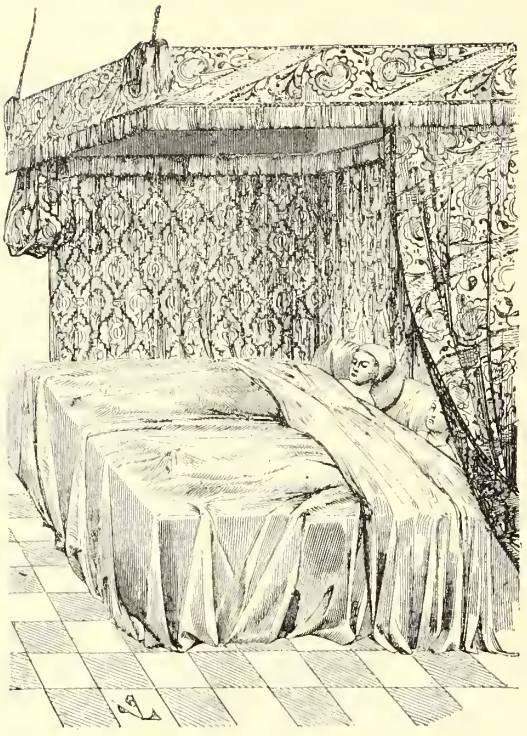


62] Beiſpiel von gewebten Wandbekleidungen der frühen Gothik. Nach Viollet le Duc.

Anſehen, Indiehandnehmen, Nachdenken, ſie ſetzt Liebe und Begeiſterung voraus; erſt derjenige, welcher auf ſolche Weiſe an tauſend Dingen das Edle vom Unedlen, das Feine vom Groben, das Aechte vom Falſchen zu unterſcheiden gelernt hat, wird auch theoretiſchen Auseinanderſetzungen das rechte Verſtändniſs entgegenbringen; dem aus dem Dunkel unklarer Empfindung Heraustretenden wird das Geheimniſs der Verhältniſſe und der Farbenwirkung offenbar. Aber es liegt in der ſubtilen Natur der Sache, daſs der gute Geſchmack nicht zum Gegenſtande eines *Examens* (bei aller Achtung vor dieſer alle Individualität erſtickenden Wucherpflanze des neunzehnten Jahrhunderts!) gemacht werden kann. Selbſt dem Redegewandteſten iſt es nicht immer möglich, einem Uneingeweihten klar zu machen, daſs und warum ein Ding geſchmacklos, unkünſtleriſch gemacht ſei. Ich bekenne dies offen, nachdem ich mein fleiſsigſtes Nachdenken auf die Begründung der Geſetzmäſsigkeit des guten Geſchmackes verwandt habe. Einem ehrlichen Examinator könnte es hier ergehen wie dem braven Hans Sachs, den Wagner in ſeinen »Meiſterſingern« ſagen läſst: »Ich fühl's und kann's nicht verſteh'n, kann's nicht behalten, und doch auch nicht vergeſſen; und faſs' ich es ganz, — kann ich's nicht meſſen.»

Wenn wir aber den guten Geſchmack in allererſter Linie von der *feinen Kennerſchaft alter Kunſt* abhängig machen müſſen, ſo ſtempeln wir ihn zu einer höchſt vornehmen Sache, welche auch beim beſten Willen Aller immer nur eine verhältniſsmäſsig kleine Gemeinde haben wird. Freilich, je gröſser und einfluſsreicher dieſe Gemeinde wird, deſto mehr wird die Kunſt unſer öffentliches und privates Leben durchdringen, erwärmen, heben. Das Schöne und Künſtleriſche in den Gebilden von Menſchenhand, und zwar in *allen* ihren Gebilden, nicht blos in den Oelbildern und Marmorſtatuen, zu erkennen, ſo zu erkennen, daſs es Einem »einen Riſs« gibt, wenn man unverhofft etwas Schönes am Wege ſieht — das iſt das Erſtrebenswerthe. Unſere Muſeen und Kunſtſammlungen werden aber zur Volksbildung in *dieſem* Sinne erſt dann Erkleckliches beitragen, wenn ſie aufhören werden, archäologiſche Rumpelkammern zu ſein. Denn jedes alte ſtilvolle,

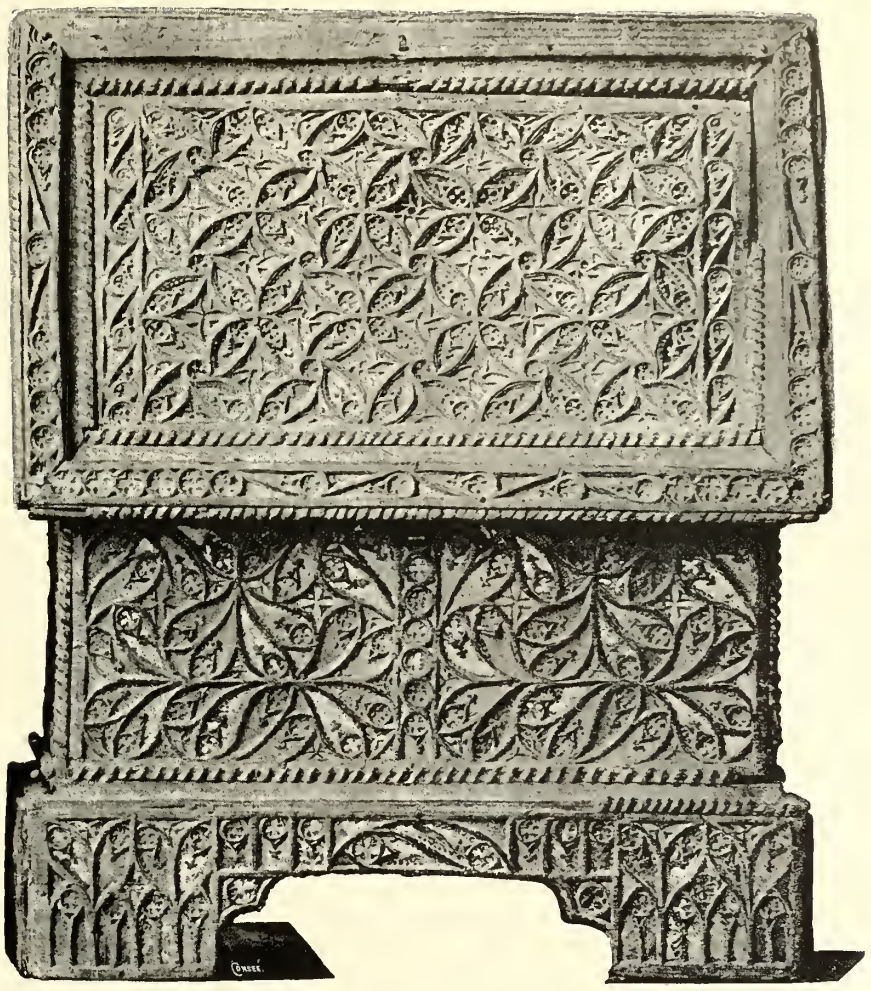
63] Sitzungszimmer aus dem neuen Rathhaus zu München, nach Entwürfen von Georg Hauberriſſer daſelbſt.



64] Gothiſche Bettſtatt mit reichem Himmel. Nach Viollet le Duc.

d. h. geſchmackvolle Kunſtwerk, und wäre es ein Stuhl oder Kleiderſchrank, will als Kind ſeiner Zeit begriffen ſein. Geben doch nicht einmal unſere koſtbaren grofsen Gemäldegalerien auch nur entfernt eine Ahnung von der Fülle von künſtlerifchem Geſchmack, welchen ein Titian, ein Rubens und wie ſie alle heifsen, entfaltet haben, da wir hier in Folge der horriblen Anordnung ihrer Werke Alles, nur nicht den grandios guten Geſchmack dieſer Kunſtheroen erkennen können. Wenn heute einer dieſer göttlichen Meiſter in einen ſolchen Raum treten würde, wo ſeine beſten Arbeiten, in ſcheulederartigen Rahmen neben- und etagenhoch übereinander aufgeſtapelt, ſich gegenſeitig morden, ſo würde ſein erſtes Gefühl wohl, gelinde geſagt, — Unbehagen ſein.

Je mehr wir uns nämlich daran gewöhnen, jedes einzelne Kunſtwerk vergangener Tage als Glied einer Kette, als Produkt einer beſonderen Kulturentwickelung zu begreifen, deſto eher werden wir auch dazu gelangen, aus der Fülle des überkommenen Intereſſanten und Bewunderungswürdigen das *Nachahmenswerthe* auszuſcheiden (S. 24). Wir werden dann nicht blos erkennen, ob und inwieweit es möglich ſein wird, unſere eigene Naturanſchauung mit den ſtiliſtiſchen Anforderungen des alten Gebildes in Einklang zu bringen, — wir werden es auch vermeiden, ſolche Erſcheinungen in unſer Schaffen aufzunehmen, welche in fremdartigen religiöſen Vorſtellungen, in fremden Sitten und Gebräuchen wurzeln. Brahma, Buddha und Confucius nehmen nicht nur unſer philoſophiſches, ſondern auch unſer volles *Kunſt*intereſſe in Anſpruch, aber wir werden weder ihre markigen Tempelkaryatiden, noch ihre guten und böſen Geiſter, noch ihre Drachen und Teufelsmasken in die Grammatik *unſerer* Ornamente übernehmen. Wie anregend für unſer Schaffen wirken dagegen z. B. die von ſtaunenswerth feinem Realismus zeugenden Thier-, Pflanzen- und Landſchaftsbilder der Chineſen und Japaneſen! Hier haben wir wirklich zum gröſsten



65] Gothiſches Schmuckkäſtchen aus Holz, Maaſswerk mit gemaltem Grund. Kgl. Bayer. Nationalmuſeum in München.

Theile Schöpfungen vor uns, die wir getroſt unſeren Kunſtjüngern ohne alle und jede Klauſel als köſtliche *Vorbilder* in die Hand geben können. Und ähnliche Ausſcheidungen nöthigt uns faſt jeder Stil ab; ſelbſt zeitlich und landsmannſchaftlich, ja religiös uns ſo nahe liegende Bildungen wie die Gothik: Mit innigem Behagen können wir uns ihre lieblichen Pflanzenornamente und ihre naturaliſtiſche Tektonik zu eigen machen, aber vergebens mühen wir uns, gothiſche Menſchen und Geſichter zu bilden — ſie ſind und bleiben in den Geiſt ihrer Zeit gebannt.

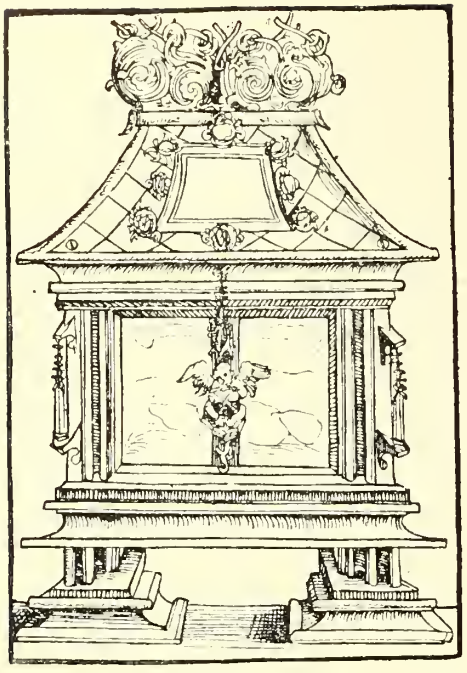
Im *Allgemeinen* läſst sich wohl behaupten, daſs wir alte Stiliſirungen, welche unſerer eigenen Lebens- und Naturanſchauung nicht entſprechen, eher

66—69] Vier von den zehn Konſolfiguren (Narren) aus dem alten (gothiſchen) Tanz- und Rathhausſaal zu München,

bei Motiven aus der Pflanzenwelt als bei ſolchen aus der Thierwelt, am wenigſten aber bei Darſtellungen der ſpecies homo uns aneignen können. Hier iſt eben neben der nackten Natur noch, wenn ich ſo ſagen darf, die »Kulturgeberde« — umfaſſend das Koſtüm und die Anſtandsregeln der Körperhaltung und des Geſichtsausdrucks — Gegenſtand des »Stils«. Ich ſehe hierin die Hauptſchwierigkeit der Verwendung ſtilgemäſsen figürlichen Schmuckes an unſeren modern-romaniſchen und modern-gothiſchen Kirchen- und Rathhausbauten. Erträglich iſt die Imitation fremdartig berührender Kulturgeberden etwa noch beim Komiſchen, Heiteren, Koketten; als Beiſpiel theile ich Fig. 66—69 einige der köſtlichen Narrenfiguren aus dem alten Münchener Rathhausſaal mit: *ſolche* Vorbilder

in Holz geſchnitzt und farbig bemalt, Werke des Meiſters Erasmus vom Jahre 1480. (Reſtaurirt von Fr. Radſpieler jun.)

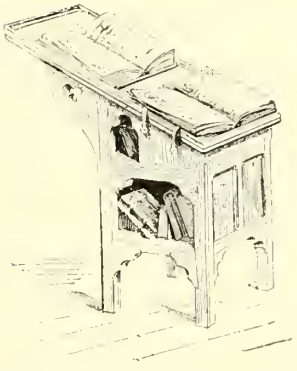
darf der moderne Künſtler kühn herübernehmen, ſo gut wie er gelegentlich den »ſchwarzen Walfiſch zu Askalon« mit »ächt« aſſyriſchen Figuren illuſtrirt oder die gezierten Poſen und üppigen Schäferſcenen des Rococo imitirt. Sobald aber Ernſt und Grandezza in Betracht kommen, laufen wir Gefahr, mit unſeren Nachbildungen unwahre Karikaturen zu liefern: wir ſind zwar *vorurtheilslos* genug, um die Schönheiten mittelalterlicher Figuren zu begreifen, um die vorgeſtreckten Leiber ihrer Weiber und die tänzelnden Fußſtellungen ihrer Männer aus ihrem Zeitgeiſt zu erklären — aber wir ſind nicht *naiv* genug, um alles das im Ernſte nachmachen zu können. Die fremdartige Kulturgeberde kann, wenn es ſich um *ernſthafte* Affekte handelt, meiner Anſicht nach nur auf der



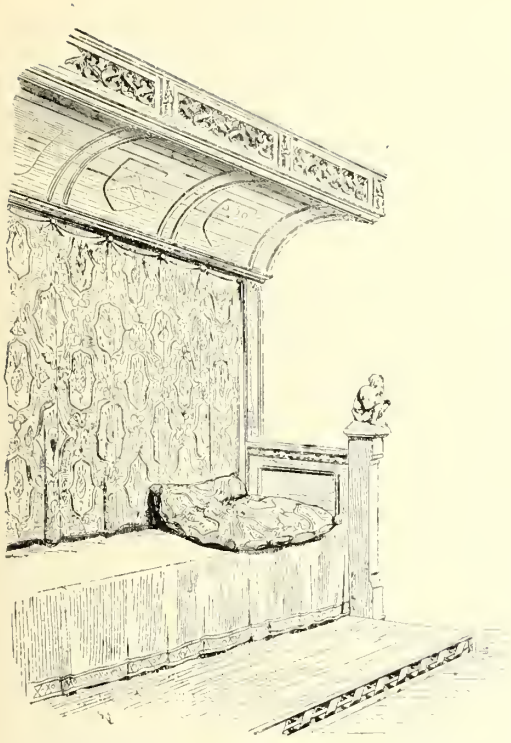
70] Gothiſches Sakramenthäuschen, aus dem Wittemberger Heiligthumsbuch (1509) von Lucas Cranach.

Theaterbühne mit Erfolg reproduzirt werden, weil ſie hier nur als nothwendiges Beiwerk der Charakteriſtik erſcheint; aber ſelbſt der Schauſpieler und der Regiſſeur müſſen darauf bedacht ſein, nicht durch ein Zuviel oder Zuwenig an kulturhiſtorischer Treue ihre Darſtellung der Lächerlichkeit preiszugeben. Kein Wunder daher, daſs neun Zehntel aller der zahlloſen ſogenannten hiſtoriſchen und Koſtümbilder (älteren wie neueren Datums), in Oel gemalt und gedruckt, auf Holz gezeichnet und photographirt, den Stempel des »Theatraliſchen«, freilich nicht im guten Sinne des Wortes, an ſich tragen. So iſt es endlich erklärlich, daſs wir mit Vorliebe doch immer wieder jenen Kunſtepochen uns zuwenden, in denen die nackte Erſcheinung des Menſchen in denkbar edelſter Reinheit und bis zu einem gewiſſen Grade »zeitlos« aufgefaſst worden iſt — zur Antike und zur Renaiſſance.

Nach allem bisher Vorgebrachten wird man es verſtehen, wenn ich ſage: Es gibt kaum irgendeinen hiſtoriſchen Stil, welcher als *Ganzes* in unſer heutiges Schaffen übernommen werden könnte, und andrerſeits gibt es kaum einen Stil, der uns neben dem allgemein künſtleriſchen Intereſſe nicht auch praktiſche Anregungen darböte. Es wäre eine ſchöne Aufgabe, ſo mit dem Prüfſtein der »Brauchbarkeit« die Stilgebilde der verſchiedenen Zeiten und Völker zu unterſuchen; aber jede derartige Prüfung würde ja doch nur ein ganz ſubjektives, individuell-perſönliches Gepräge erhalten. Denn es iſt klar, daſs die Taxation nicht blos des Affektions-, ſondern auch des wirklichen Gebrauchswerthes bei Gegenſtänden der häuslichen Einrichtung ſehr weſentlich von den Kulturempfindungen, -Bedürfniſſen und -Erinnerungen jedes Einzelnen beeinflufst wird. Der Kenner und Freund des Aegyptiſchen, oder der römiſchen Antike, oder der Gothik etc. wird eben nicht allein in dem fortwährenden Umgang mit den Ideen und Erzeug-



71] Gothiſcher Studierpult. Nach Viollet le Duc.



72] Gothiſche Sitzbank. Nach Viollet le Duc.

niſſen ſeines Lieblingsſtiles hohe Befriedigung finden — mitunter vielleicht auf Koſten der rein phyſiſchen Bequemlichkeit — ſondern er wird auch an Alles, was ihm aus dem Kreiſe der einſchlägigen Kunſtkultur entgegentritt, einen viel ſtrengeren Maſsſtab anlegen, als der Laie. Der Kenner wird jede Entſtellung der hiſtoriſchen Wirklichkeit verdammen und ſich jeder leichtfertigen Um- und Nachbildung feindlich zeigen.

Solcher Forderung puritaniſcher Stilreinheit aber ſtehen Schaffensdrang und Modeluſt gegenüber. Man weiſs zwar, daſs man nicht willkürlich einen neuen groſsen Stil erfinden kann — denn wo wäre ein Prinzip der Dekorationskunſt zu entdecken, das nicht irgendwo ſeine »klaſſiſche« Durchbildung erfahren hätte! Auch hier iſt es eben wahr, daſs alles ſchon einmal dageweſen. Aber dennoch, und obſchon wir auf ein allbewegendes religiöſes Motiv kaum rechnen dürfen, wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, daſs auch *unſere* Kunſtbeſtrebungen gute Früchte tragen werden. Um ſo ſicherer dürfen wir dies hoffen, wenn aus den mit ſo viel Eifer betriebenen kunſtgeſchichtlichen Studien ſich die lebendige Lehre entwickelt: daſs alle Stilbildungen vergangener Zeiten nur verſchiedene Offenbarungen des menſchlichen Ringens nach einer idealen, überirdiſchen Natürlichkeit ſind. Mit der Natur und durch die Natur, die ja Gottes iſt, werden wir ſiegen — »und neues Leben blüht aus den Ruinen!«

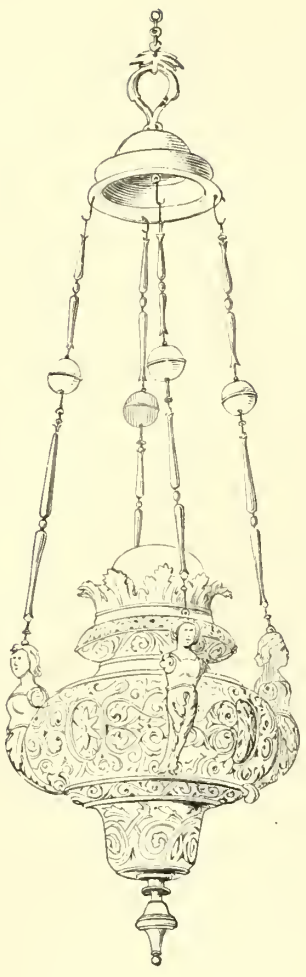
Deo gratias·

DIE FARBE.

HÄUFIG werden *Farbe* und *Form* nebeneinander genannt, als ob ſie weſentlich verſchiedene, gleichwerthige und trennbare Theile der Dekoration wären. Das iſt aber in Wirklichkeit nicht der Fall: *denn Alles, was wir ſehen, iſt Farbe*; unſer Auge iſt gar nicht fähig, uns etwas *Farbloſes* zu zeigen. Dagegen ſehen wir *formlos* Farbiges z. B., wenn wir auf hohem Bergesrücken in den wolkenfreien, noch nicht geſtirnten Abendhimmel blicken, oder wenn wir im Gebirgsſee tauchend für einen Moment die Augen öffnen, oder endlich wenn wir mit geſchloſſenen Lidern unſer Antlitz den Sonnenſtrahlen ausſetzen. Im erſten Falle ſehen wir formlos Blaues, im zweiten formlos Blaugrünes, im letzten Falle formlos Gelbrothes. Sobald auf dem Sehkreis verſchiedene, mehr oder weniger deutlich unterſcheidbare Farben oder Farbentöne, Lichter oder Schatten ſichtbar werden, haben wir die *Form*. Was wir mit dieſem Namen bezeichnen, iſt aber nur eine Abſtraktion aus der Reihe der farbigen Erſcheinungen; es ſind nur die Grenzen und Abſchlüſſe, die räumlichen Verhältniſſe der *Farbe*, welche wir wahrnehmen und welche erſt durch Erfahrung und Nachdenken, unterſtützt durch die ſtereoſkopiſche Stellung der Augen, in unſerem Geiſte die Vorſtellung von den Dimenſionen des Raumes ſelbſt, d. h. von der »Geſtalt«, hervorrufen.

73] Kleiner Wandteppich (genähte Arbeit), Anfang des 16. Jahrhunderts. (Im Beſitze des Herausgebers.)

Demnach iſt die Farbe etwas Unumgängliches, etwas Primäres, die Form etwas Hinzukommendes, Sekundäres; die Farbe iſt ſinnlichen und nervöſen, die Form begrifflichen Urſprungs; die Farbe erfaſst und durchdringt uns, ohne daſs wir uns darüber klar zu werden brauchen; ſie iſt dem ſehenden Menſchen faſt ebenſo nothwendig wie Luft, Wärme und Nahrung, während die Form gewiſſermaſsen ein Erzeugniſs der Intelligenz iſt. Die Farbe wird gefühlt, die Form will verſtanden ſein. Es kann alſo nicht dem geringſten Zweifel unterliegen, daſs die Farbe die erſte und unentbehrlichſte Vorausſetzung aller Dekorationskunſt iſt. Deshalb muſs die Farbenlehre an die Spitze jeder Unterweiſung und jedes Selbſtunterrichts in dieſen Dingen geſtellt werden, und wer dies unterläſst, muſs nothwendig auf unſerem Gebiete ein unſicher taſtender Stümper bleiben — es ſei denn, daſs er ein von der Natur ganz beſonders begabter »Farbenmenſch« wäre, dem das im Traume kömmt, was Andere kaum wachend mühſam

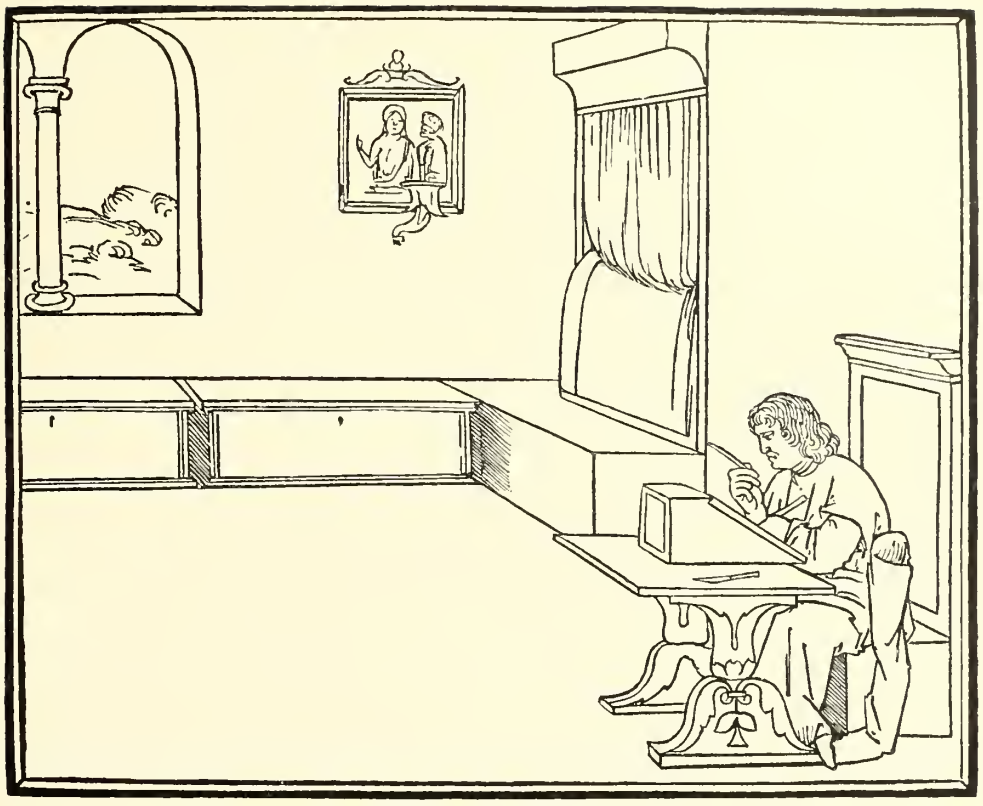


74] Ampel aus S. Marco in Venedig.

erwerben. Man wende nicht ein, dafs die Kunft lediglich Sache des inftinktiven Gefühls, der unbewufsten Eingebung fei; dann müfsten ja die Wilden Anwartfchaft darauf haben, nicht nur die befferen Menfchen, fondern auch die befferen Künftler zu fein! Selbft der wüthendfte Praktiker mufs nolens volens der fo arg verketzerten Theorie — d. i. dem folgerichtigen, auf geordnetem Nachdenken beruhenden Erkennen und der Ueberlieferung des auf folche Weife Erkannten — fein Opfer bringen, mag dies auch noch fo befcheiden ausfallen. In der That aber waren die gröfsten Künftler der beften Zeiten viel mehr Theoretiker, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ift; fie waren emfig beftrebt, ihre Kunft auf feite, wohldurchdachte Regeln zu gründen, und einzelne von ihnen haben es dabei fogar zu wiffenfchaftlicher Bedeutung gebracht. *Lionardo da Vinci's* geiftreiche Bemerkung, dafs der Himmel eigentlich fchwarz, und dafs die Luft farblos fei und nur auf finfterem Hintergrund blau erfcheine, bildet noch heute den Ausgangspunkt der Lehre von den trüben Medien.

Für den Laien ift es freilich nicht leicht, fich in den Ergebniffen der neueren Farbenwiffenfchaft*) zurechtzufinden, und die Aufgabe wird zu einer gefährlichen Klippe, wenn man die kärglich erworbene Einficht Anderen mittheilen foll. Trotzdem habe ich es für meine Pflicht gehalten, den Verfuch zu wagen. Die Farbe ift das Stiefkind unferer kunftgewerblichen Beftrebungen und felbft unfere Maler haben meiftens nur mangelhafte Vorftellungen von der Rückficht, welche fie dem Anfang und Ende aller Dekorationskunft fchulden — ja Viele von ihnen verleugnen in Worten und Werken die »Dekoration« überhaupt. So vornehm

*) Für das Studium kommt in erfter Linie in Betracht das »Handbuch der phyfiologifchen Optik« von *H. Helmholtz* (Leipzig bei L. Voss, 1867). In diefem eminenten Werke, das übrigens in einer auch für den Laien fehr klaren Sprache gefchrieben ift, findet fich gleichzeitig das gefammte, bis 1867 in Betracht kommende wiffenfchaftliche Material kritifch gefichtet. Ferner empfehle ich angelegentlich: *Ernft Brücke,* »Die Phyfiologie der Farben für die Zwecke der Kunftgewerbe« (Leipzig, Hirzel, 1866), und *W. v. Bezold*, »Die Farbenlehre in Hinficht auf Kunft und Kunftgewerbe« (Braunfchweig, Westermann, 1874). Wer Bedürfnifs nach weiterer Literatur empfindet, findet in den genannten Werken alle erforderlichen Nachweife. Befondere Beachtung verdienen einige, zum Theil prachtvoll illuftrirte franzöfifche und englifche Publikationen.



75] Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

waren die alten Meiſter nicht, und gerade darum waren ſie ſo groſse *Meiſter*. Bemühen wir uns alſo, der alten Farbenherrlichkeit in unſeren Zimmern eine fröhliche Auferſtehung zu bereiten — auch der nachfolgende trockene Exkurs kann dazu Einiges beitragen, wenn er ſo aufgefaſst wird, wie er gemeint iſt — als beſcheidene Anregung.

Vor allen Dingen muſs auf's Neue der prinzipielle Unterſchied zwiſchen *Farbe* und *Pigment* in Erinnerung gebracht werden. Farbe iſt das Geſammtergebniſs des *Prozeſſes*, der mit dem Eindringen von Lichtſchwingungen des Aethers in unſer Auge beginnt und mit der geiſtigen Empfindung des Blauen, des Rothen u. ſ. w. endigt — ein noch immer nicht vollkommen aufgeklärtes

76] Sammtbrokat, Frührenaiſſance, kgl. bayer. Nationalmuſeum München.

Wunder. Ob es ohne den Apparat unſeres Auges und ohne die Thätigkeit unſeres Gehirns überhaupt »Farbe« nach unſerer Vorſtellung in der Welt gibt, wiſſen wir nicht. Sicher aber wiſſen wir, daſs die Aetherſchwingungen, welche zum Prozeſs der Farbenvorſtellung erforderlich ſind, nicht nur von den leuchtenden Körpern (Sonne, Fixſterne, Feuer, elektriſche Funken, Blitz etc.) *direkt* in unſer Auge gelangen, ſondern auch *indirekt*, indem ſie vor dem Eintritt in's Auge von anderen Körpern aufgefangen und zurückgeworfen werden und häufig erſt nach mehrmaliger Beugung und Brechung, wobei ſie die verſchiedenartigſten Veränderungen durchzumachen haben, von unſerem Auge empfangen werden. Ja ſtreng genommen gibt es überhaupt keine vollkommen »direkte« Empfängniſs, weil zwiſchen dem Auge und den leuchtenden Körpern allüberall der Körper der irdiſchen Atmoſphäre ſich ausbreitet. Wir nennen nun einen Körper, durch welchen die Schwingungen aufserhalb des Auges hindurchgehen müſſen, das »Medium« oder Mittel und unterſcheiden je nach ihrer Klarheit und Durchſichtigkeit helle und trübe Medien; zu ihnen gehören aufser der Atmoſphäre in ihren verſchiedenen Dichtigkeiten und Miſchungen (mit Waſſerdämpfen, Rauch etc.) auch Glas, Kryſtall, Waſſer, gewiſſe vegetabiliſche und animaliſche Stoffe — immer in der Vorausſetzung, daſs ſie die von *anderen* Körpern ausgehenden Schwingungen wenigſtens theilweiſe *durchlaſſen*. Dieſe letzteren Körper ſind die eigentlichen *Farbenträger*, und wenn wir ſolche Körper behufs Erzielung farbiger Eindrücke beſonders herrichten, miſchen und übertragen,

77] Gruppe von Dekorationen aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh., aus dem Beſitze des Verfaſſers.
Gothiſcher Goldbrokatſtoff; Granatäpfel auf rothem Sammet; italien. Rippenſtuhl; italien. Elfenbeinkäſtchen mit Meſſingbeſchlägen; perſiſcher Wandteppich; fleiſchrother Sammet; perſiſcher Fußteppich mit ſtiliſirten Thierformen.

ſo nennen wir ſie *Farbſtoffe* oder *Pigmente*. Der Maler kann daher auf ſeiner Palette niemals Farben, ſondern nur Pigmente miſchen. Das iſt beileibe keine gelehrte Wortklauberei; die Unterſcheidung iſt auch für die Praxis abſolut nothwendig, da ohne dieſelbe fortwährende Miſsgriffe in der Wahl der Mittel unvermeidlich ſind. Iſt doch die ganze Geſchichte der endloſen Irrthümer, unter denen die Farbenlehre ſowohl als die farbige Kunſt gelitten hat, eigentlich nur eine Geſchichte jener prinzipiellen Verwechslung.

Die Tragweite des Unterſchiedes wird ſofort klar, wenn wir uns das Weſen der »Farbſtoffe« als ſolcher vergegenwärtigen. Danach iſt die Farbe nicht etwa eine den Stoffen anhaftende, immerwährende Eigenſchaft oder Kraft; man könnte ſie vielmehr die Folge eines Unvermögens nennen. Farben entſtehen nämlich nur dadurch, daſs die Stoffe, an denen wir ſie gewahren, nicht das Vermögen haben, die auf ſie entfallenden Lichtſchwingungen vollſtändig zu verbrauchen, zu verſchlucken. Stoffe, welche dieſes Vermögen haben, erſcheinen uns ſchwarz, d. h. nahezu farblos; Stoffe dagegen, welche überhaupt kein Licht abſorbiren können, erſcheinen uns als Spiegel der urſprünglichen Lichtquelle. Hierbei iſt aber zu bemerken, daſs eine vollkommene Wiedergabe der letzteren ebenſo wenig wie eine vollkommene Abſorption derſelben irgendwo ſtattfindet, weil die Strahlen der urſprünglichen Lichtquelle auf dem Vermittler zum zweiten (bez. dritten etc.) Male nach verſchiedenen Richtungen zertheilt werden, und weil die in Frage kommenden Stoffe durch ſtörende Medien von unſerem Auge getrennt ſind. So kann auch der beſte Spiegel die Strahlen der Sonne nicht in ihrer *ganzen* Fülle und Kraft wiedergeben — nicht zu reden von einem weiſsen Blatt Papier, das mit ſeinen mikroſkopiſch ſichtbaren Bergen und Thälern, mit ſeinen Faſern und Zacken den gröſsten Theil des Sonnenlichtes verſchluckt und daher niemals ein vollkommenes Bild der Farbenpracht geben kann, welche der Sonne ſelbſt entſtrahlt. So groſs und gewaltig iſt dieſe Pracht, daſs unſer Auge davon momentan geblendet wird und erblinden würde, wollten wir mit unſerem Schauen das Wunder ertrotzen. Das Licht der Vollmondſcheibe kommt zu uns 500,000mal ſchwächer als das der Sonne! Immerhin aber geben die Stoffe, welche wir »weiſs« nennen, im Verhältniſs zu andern ſehr viel von der urſprünglichen Lichtquelle zurück; oder richtiger ausgedrückt: ſie haben die Fähigkeit, von jeder Gattung der verſchiedenfarbigen Strahlen, aus denen das Licht zuſammengeſetzt iſt, einen etwa gleich groſsen Theil zu verſchlucken und wieder abzugeben, ſo daſs wir das Weiſse als die *vollkommenſte Miſchfarbe*, gewiſſermaſsen als

78] Römiſch-antiker Trinkbecher.

eine gleichmäſsige Abſchwächung aller im Lichte ſelbſt enthaltenen Farben betrachten können. Dieſe Abſchwächung ſchreitet dann durch alle Grade des Grauen bis zum Tiefſchwarzen fort, welches als unerſättlicher Farbenvertilger gewiſſermaſsen die Negation des Lichtes und aller Farben darſtellt.

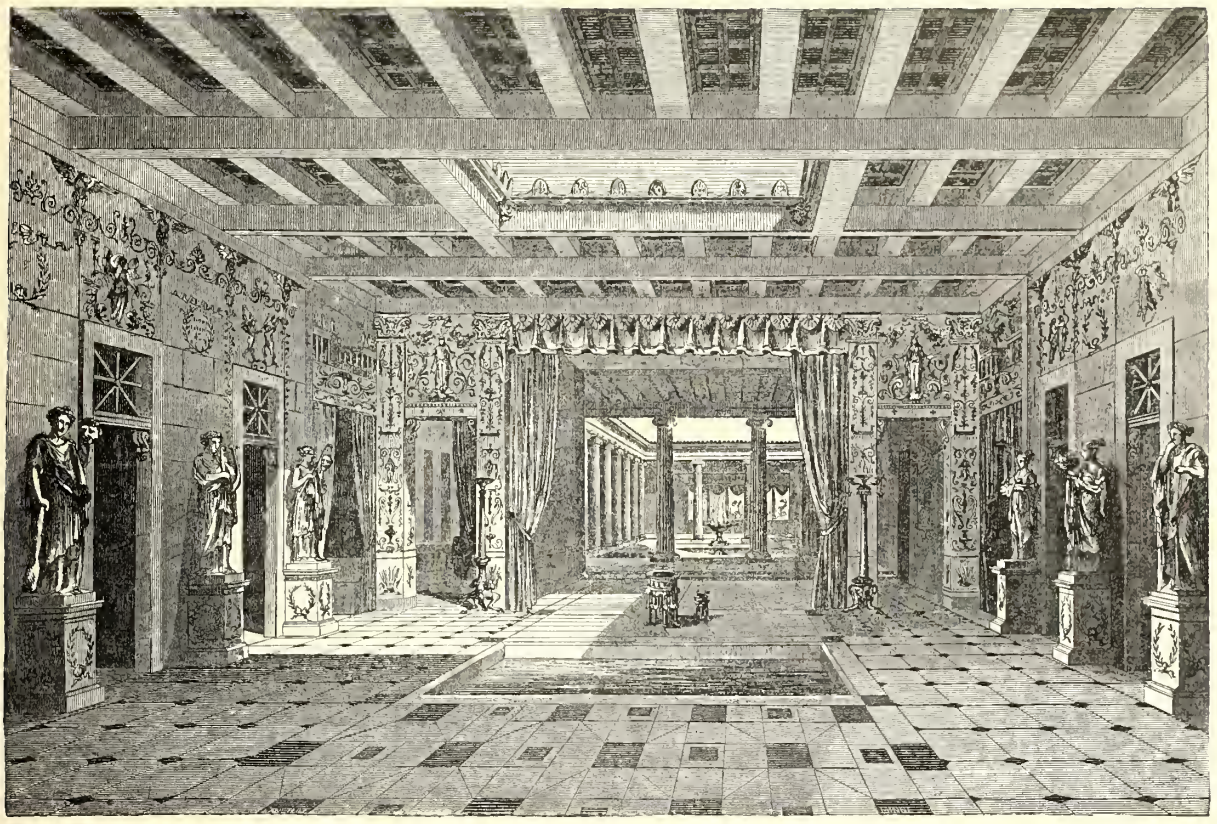
Das Sonnenlicht beſteht alſo aus verſchiedenfarbigen Strahlen. Dieſe Strahlen aber haben nicht blos verſchiedene Geſchwindigkeiten, ſondern bringen auch verſchiedenartige phyſikaliſche Veränderungen und chemiſche Zerſetzungen bezw. Verbindungen mit ſich. Welcher Fortſchritt auf dieſem Gebiete, ſeit der groſse *Newton* vor kaum zweihundert Jahren die Entdeckung machte, daſs man mit Hilfe eines Prismas das Sonnenlicht in ſeine verſchiedenen Farben zerlegen und dieſe dann wieder zu einem weiſsen Bilde vereinigen kann! Im Spektrum ſehen wir bekanntlich ein Theilchen Sonnenlicht in einen ſchmalen verſchiedenfarbigen Streifen verwandelt, links mit dunklem Braunroth beginnend, welches dann heller wird und durch die verſchiedenfarbigen Töne des Karmeſin-, Zinnober- und Mennigroth allmählig in ein hellleuchtendes Gelb übergeht; dann, immer mit prachtvollen miſchfarbigen Uebergängen, nach rechts fortſchreitend: Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Blau, Blauviolett, Rothviolett.*) Ueber das rothe und das violette Ende hinaus ſind gewöhnlich klare Farben nicht mehr zu unterſcheiden; da aber das Spektrum nach beiden Seiten hin eine, zwar nicht deutlich ſichtbare, aber theils durch die Photographie, theils durch das Thermometer nachweisbare Fortſetzung hat, ſo ſpricht man von deſſen »ultrarothen« und »ultravioletten« Theilen.

Aus der Fülle der merkwürdigen Erſcheinungen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, geht eine Lehre hervor, welche auch für die Praxis von der gröſsten Wichtigkeit iſt: Jeder Strahl, welcher nicht zurückgeworfen wird,

*) Es verlohnt ſich, in einem der in der Anmerkung S. 74 angeführten Werke — z. B. bei *Bezold* S. 24 ff. — die genauere Beſchreibung des Spektrums mit Angabe der Fraunhofer'ſchen Linien nachzuleſen. Bei *Bezold* im Anhang, ſowie in *Pfaundler's* 8. Auflage von *Müller-Pouillet's* »Lehrbuch der Phyſik« und in Meyer's Konverſationslexikon (16. Bd. S. 704) auch farbige Abbildungen des Sonnenſpektrums; wohl das Beſte der Art im Atlas zu Chevreul's »Expoſé d'un moyen de definir et de nommer les couleurs«, Paris 1861. Das Sonnenſpektrum in ſeiner ganzen Pracht farbig nachzubilden, iſt übrigens (ſelbſt mit Anilinfarben) nahezu unmöglich, ebenſo muſs jede Beſchreibung immer ſehr mangelhaft bleiben.

79] Römiſch-antiker Miſchkeſſel (Hildesheimer Silberfund).

muſs an dem Stoffe, von dem er verſchluckt wird, Wärme oder chemiſche Veränderung erzeugen, und er *kann* beide Wirkungen zugleich haben. Vergegenwärtigen wir uns nun, daſs jeder Stoff, welcher uns bei voller Sonnenbeleuchtung ſchwarz oder in einer nicht blendend weiſsen Farbe erſcheint, einen groſsen Theil der auf ihn fallenden Strahlen verzehrt, ſo liegt es auf der Hand, wie hier fortwährend allein durch das Licht farbenverändernde Prozeſſe vor ſich gehen können. Daſs uns ein Körper in vorwiegend blauem Lichte erſcheint, zeigt uns doch nur den Grad ſeiner Fähigkeit, die nicht blauen Strahlen zu verſchlucken; ſofern nun aber die letzteren mit ihren Schwingungen nicht blos eine Erwärmung, ſondern auch eine ſtoffliche Veränderung bewirken, kann auch eine Abſchwächung oder Verſtärkung in der Fähigkeit des Körpers, die nicht blauen Strahlen zu verzehren, eintreten. Hierauf beruhen wohl die zahlreichen Veränderungen, welche wir an der Färbung von Gegenſtänden auch dann beobachten, wenn dieſelben der Zerſetzung durch die atmoſphäriſche Luft, durch Feuchtigkeit etc. entrückt ſind; hierauf beruht zum Theil der Prozeſs des Bleichens, des ſogen. »Nachdunkelns«, des »Verſchieſsens« und anderer Farbenveränderungen. *Was aber für die Stoffe gilt, welche wir ſehen, muſs auch für die nervöſen Elemente der Netzhaut unſeres Auges gelten.* Alle Strahlen, welche hier Aufnahme finden, müſſen entweder erwärmen oder chemiſch zerſetzen, oder beides zugleich. Es ſind nur Fragen eines Laien an die Männer der Wiſſenſchaft: ob nicht an den Nerven, welche die verſchiedenen Farbenſtrahlen des Spektrums aufnehmen, während ihrer Thätigkeit wirkliche chemiſche Subſtanzveränderungen vor ſich gehen? — ob nicht die Ermüdung, welche wir nach langem Anſchauen ein und derſelben Farbe empfinden (welche uns aber nicht hindert, uns ſofort an einer anderen Farbe zu erfreuen), auf das Bedürfnis einzelner Nerven nach Ruhe, bez. nach Rückerſatz zerſtörter Subſtanz zurückzuführen iſt?



80] Das Innere eines vornehmen römiſchen Hauſes.
(Nach der Geſchichte des römiſchen Kaiſerreiches von V. Duruy, deutſch von G. Hertzberg.)

— ob nicht bei verſchiedenen Individuen, ſei es in Folge natürlicher Anlage oder in Folge ungleichmäſsiger Uebung, der Stoffwechſel der verſchiedenen Farbennerven ein ſehr intenſiver oder aber ein ſehr ſchwacher ſein kann? — ob nicht auf ſolcher ungleichmäſsiger nervöſer Begabung und Entwickelung die Erſcheinungen der einſeitigen Farbenblindheit, ſowie die individuelle Vorliebe für gewiſſe Farben beruhen? ob nicht endlich die farbigen Kontraſte mit chemiſchen Vorgängen auf der Retina im innigſten Zuſammenhange ſtehen?

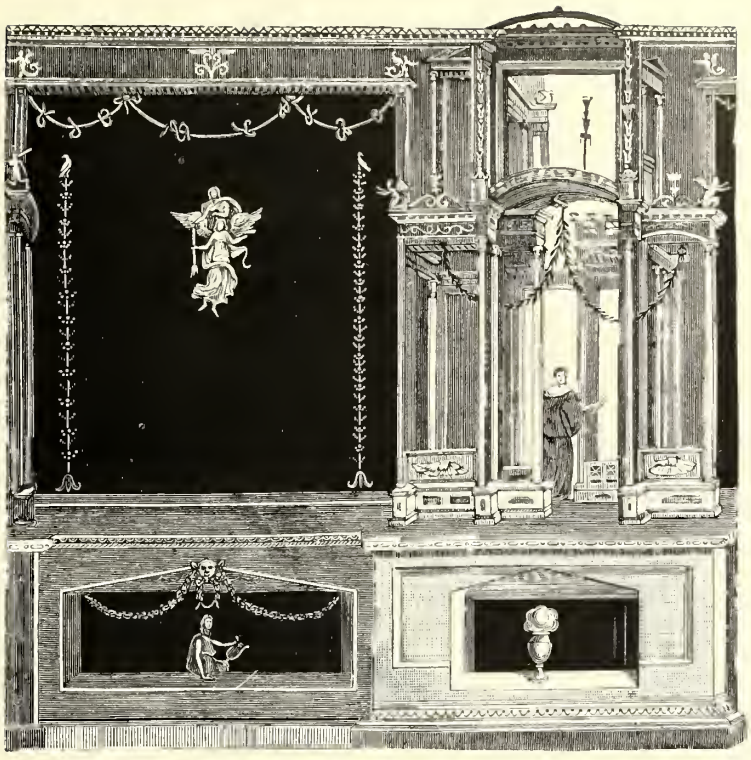
Wir ſind von der Nothwendigkeit ausgegangen, ſtrenge Unterſcheidung zwiſchen *Farben* und Farb*ſtoffen* feſtzuhalten. Nach dem bisher Angeführten iſt es nun klar, warum die *Miſchung* von Farben einerſeits und diejenige von Pigmenten andrerſeits unmöglich dieſelben optiſchen Wirkungen haben kann: denn im erſteren Falle *vermehren*, im letzteren Falle *vermindern* wir das Licht! Vereinigungen von Farben des Spektrums haben beiſpielsweiſe zur Folge, daſs

81] Haus des Panſa zu Pompeji; Längendurchſchnitt.

auſser den rothempfindlichen auch die blauempfindlichen Nervenelemente der Netzhaut angeregt werden, alſo eine Verſtärkung der Nervenempfindungen, welche bei gleichzeitiger intenſiver Wirkung aller Spektralfarben bis zum ſcheinbar farblosen blendenden Weiſs geſteigert wird. Nehmen wir dagegen beiſpielsweiſe einen rothen und einen blauen Farbſtoff: der rothe verſchluckt alle nicht rothen Strahlen, alſo auch die blauen; der blaue umgekehrt alle nicht blauen Strahlen, alſo auch die rothen. Es findet demnach bei ſolcher Vermiſchung von Pigmenten (noch *vor* Beginn des Prozeſſes in unſerem Auge!) ein Vernichtungskampf ſtatt, aus dem unmöglich eine Steigerung des Lichteffektes hervorgehen kann. Daher ergibt denn in Wirklichkeit die Miſchung von *Pigmenten,* unter welchen die einzelnen Spektralfarben möglichſt vollſtändig vertreten ſind, nicht *Weiſs,* ſondern ein neutrales *Schwarz oder Dunkelgrau.* Im Falle der Farbenmiſchung haben wir alſo gewiſſermaſsen ein *Additions-,* im Falle der Pigmentmiſchung ein *Subtraktions*-Exempel.*)

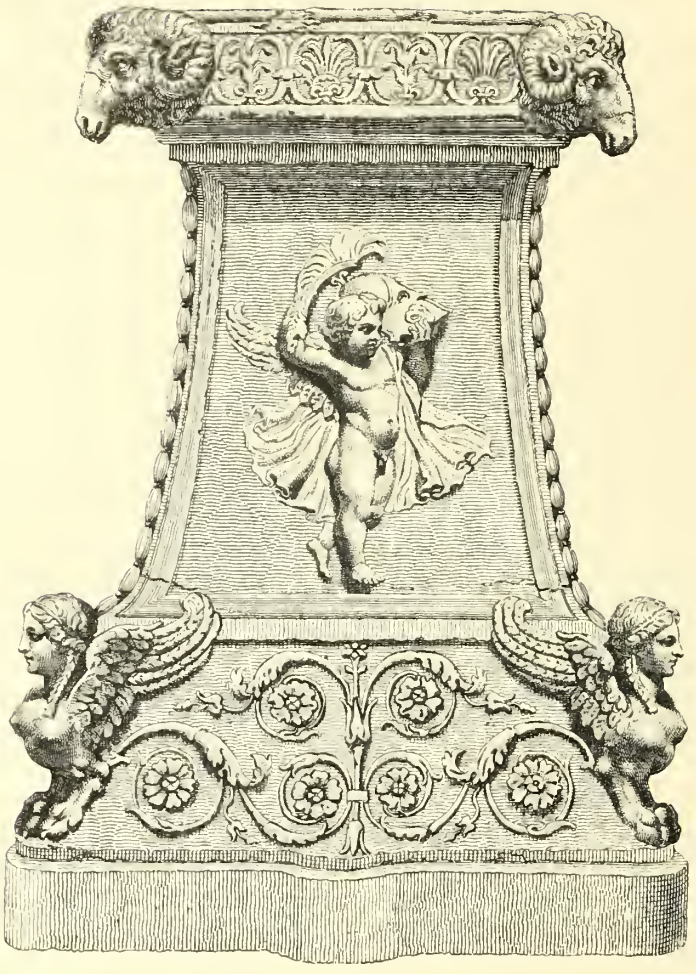
Ein wichtiger Grund, warum das Weiſse bei der optiſchen Vereinigung verſchiedener Körperfarben kaum erreicht werden kann, liegt auch darin, daſs wir in den Farben der Pigmente und der Körper überhaupt keine reinen

*) Der einfachſte Verſuch, der zwar nicht allen wiſſenſchaftlichen Anforderungen entſpricht, durch den ich aber ſelbſt meinen Kindern die Sache klar gemacht habe, läſst ſich mit verſchiedenfarbigen Gläſern anſtellen, wie man ſie in jeder Glashandlung erhält. Man läſst in ein dunkel gemachtes Zimmer das direkte Sonnenlicht nur durch eine kleine Oeffnung eindringen, ſo daſs die Strahlen ein Stück weiſsen Papiers grell erleuchten. Fängt man dieſelben nun durch ein karminrothes Glas auf, ſo erſcheint das Papier in prachtvoll leuchtendem Roth; legt man aber auf dieſes Glas noch ein anderes, tief kobaltblau gefärbtes, ſo tritt der Fall der Subtraktion der Farbenvernichtung ein, und von dem Sonnenlichte fällt nur ein dunkles Gemiſch der wenigen rothen und blauen Strahlen, welche nach dem Vernichtungskampf in den beiden Gläſern noch übrig geblieben, auf das Papier. Ein ganz anderes Reſultat erhalten wir, wenn wir einen Theil des direkten Sonnenlichtes durch das rothe Glas, einen andern Theil mit Zuhilfenahme eines Spiegels durch das blaue Glas leiten, ſo daſs die rothen und die blauen Strahlen erſt auf dem weiſsen Papier zuſammentreffen: die erzielte Miſchfarbe iſt dann ein brillantes Violett, das an Helligkeit jede der beiden Mutterfarben übertrifft. In ähnlicher Weiſe kann man mit Hilfe von zwei, drei oder mehr Spiegeln eine entſprechende Anzahl verſchiedenfarbiger Gläſer zuſammenwirken laſſen, undwenn es auch wegen der Unvollkommenheit des Apparates ſchwierig ſein dürfte, auf dieſem Wege durch Farbenmiſchung ein blendendes Weiſs zu erzeugen, ſo ſehen wir doch, wie durch Zuſammenlegung ganz verſchiedener, an ſich ſehr kräftiger und geſättigter Farben eine Steigerung nach dem Weiſsen hin ſtattfinden kann. (Vgl. a. die Anmerkungen weiter unten, S. 91 und 96.)



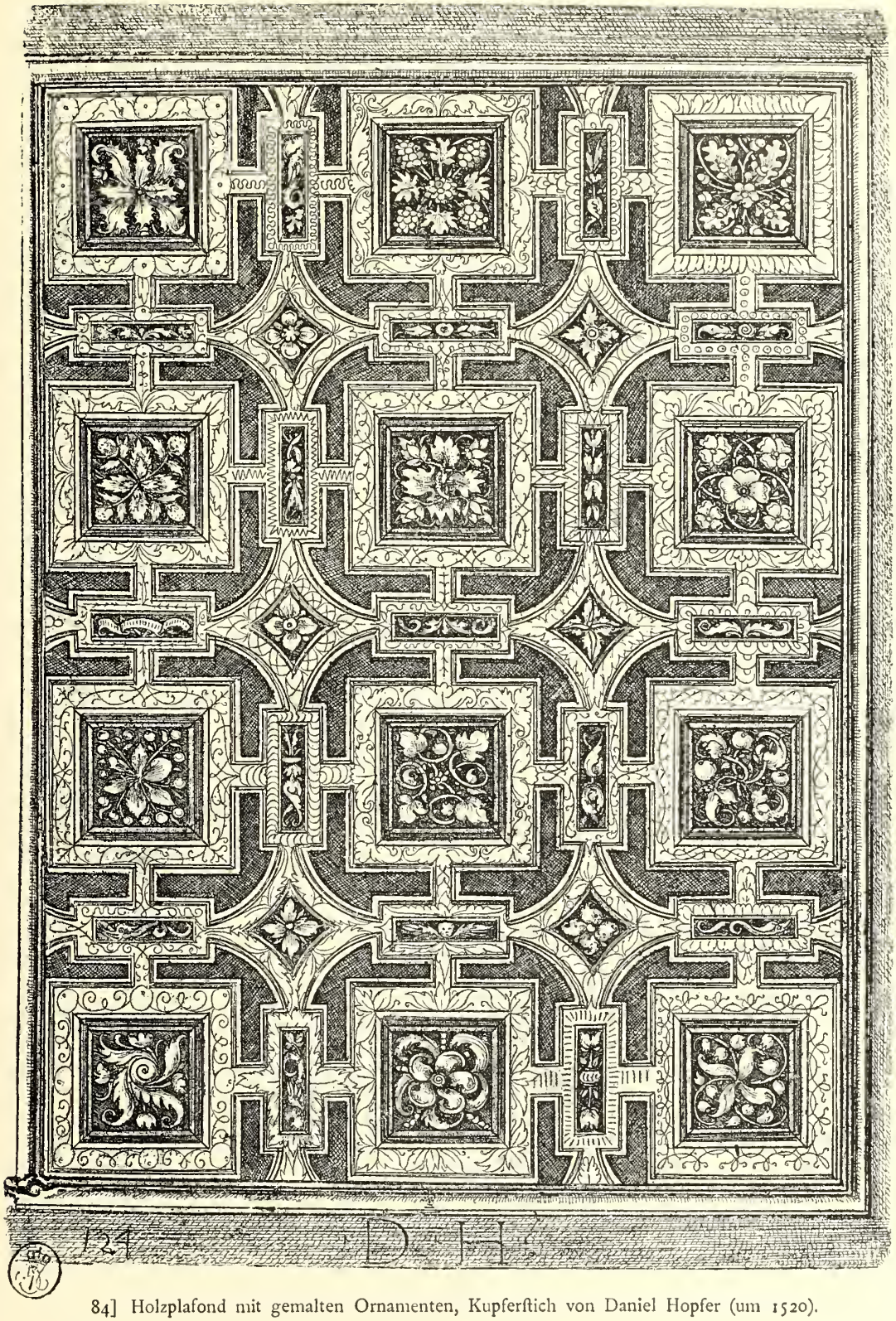
82] Antike Wandmalerei aus Pompeji.

Vertreter der einfachen Spektralfarben finden. Das Blau des Spektrums ſelbſt z. B. kann durch das Prisma nicht weiter zerlegt werden; dagegen hat jedes andere Blau, ebenſo wie jedes von Körpern reflektirte Roth, Gelb, Grün, Violett etc. ſein *mehrfarbiges Spektrum*, d. h. keine dieſer Farben tritt in der Natur oder in künſtlicher Zubereitung in der unbedingten Reinheit der entſprechenden Spektralfarben auf. Es gibt kaum eine Farbe in der Natur oder Kunſt, welche nicht wenigſtens *Spuren ſämmtlicher Farben des Spektrums* enthielte. Eine Thatſache von der gröſsten Wichtigkeit auch für die farbige Kunſt. Mit ihrer Annahme fallen alle jene unklaren Behauptungen über reine und unreine, über Grund- und Miſchfarben; es fällt damit der müſsige Streit, welche von den in der Natur vorkommenden Farbentönen denn eigentlich die »wahren« und »edlen« ſeien. Andrerſeits begreifen wir nun die zahlloſe Mannigfaltigkeit, welche uns Natur und Kunſt in ihren Farbengebungen zeigen — ganz abgeſehen von den Variationen, welche durch die Struktur, die phyſikaliſche und chemiſche Beſchaffenheit der Stoffe bedingt ſind. Nehmen wir an, daſs ein Stoff auf gegebenem kleinſtem Raume 5000 farbige Strahlen empfange, und zwar je 1000 rothe, gelbe, grüne,



83] Römiſcher Opferſtein.

blaue, violette (womit keineswegs das wirkliche Verhältniſs der Spektralfarben unter einander angedeutet werden ſoll); nehmen wir an, daſs hiervon 100 rothe, 300 gelbe, 500 grüne, 700 blaue und 900 violette Strahlen verſchluckt, der Reſt aber reflektirt würde, ſo erhielten wir wahrſcheinlich ein leuchtendes Braun; würden noch mehr Strahlen nach der blauen und violetten Seite verſchluckt, ſo ergäbe ſich wohl ein tiefes Orangeroth u. ſ. w. Die Zahl der möglichen Kombinationen iſt unbegrenzt; es beſteht auch kein weſentliches Intereſſe, eine Zahl zu finden, hochwichtig iſt aber das *Prinzip*. Ich möchte es gerne das »Prinzip des Braunen« nennen, gerade im Gegenſatze zu der alten Gepflogenheit, welche als *gute* Miſchungen nur ſolche zwiſchen je zwei Nachbarfarben des Spektrums gelten laſſen wollte. Soweit ging ja dieſer Irrthum, daſs *Goethe* das



84] Holzplafond mit gemalten Ornamenten, Kupferſtich von Daniel Hopfer (um 1520).

Braune ſchlechtweg für »ſchmutzig« halten konnte, während es doch mit ſeinen zahlreichen Tinten gewiſſermaſsen alles Farbige wohlthuend verbindet und in der dekorativen Kunſt einſchlieſslich der Malerei die erſte Rolle ſpielt. Es gibt überhaupt keine ſchmutzigen Farben in der Natur; dieſe Bezeichnung verdienen höchſtens die Körper, welche uns widerlich ſind, und die Pigmente, deren Eigenſchaften eine freie Farbenentfaltung nicht geſtatten. Aber das Braune ſtellt nur eine allgemeine Miſchung mit vorwiegend *warmem* Charakter dar; richtiger wäre es daher, von einem »Prinzip des Weiſsen«, als der vollkommenſten Farbenmiſchung, zu reden — wenn an einem Schlagwort überhaupt ſo viel gelegen wäre.

Die volle und rückhaltloſe Anerkennung des Prinzips iſt nun aber von groſser Tragweite auch für den *Kontraſt*, den eigentlichen Kern der praktiſchen Farbenlehre. Wer das Grundgeſetz des Kontraſtes richtig erfaſst hat, der beſitzt den Schlüſſel der Farbenharmonie. Vielleicht gelingt es mir, dieſes Grundgeſetz vor meinen Leſern einigermaſsen klar zu entwickeln. Wenn ich dabei zu einer, wie ich glaube, theilweiſe neuen Auffaſſung oder vielmehr zu einer eigenartigen Gruppirung der Thatſachen komme, ſo fuſse ich doch immer auf den Ergebniſſen der Gelehrtenforſchung.

Man hat nämlich bisher einen prinzipiellen Unterſchied gemacht zwiſchen einem Kontraſt der *Farben* und einem ſolchen der *Helligkeiten*. Ich halte das für falſch und glaube, daſs in dieſer Trennung der Grund zu ſuchen iſt, warum die Farbenharmonik bisher nicht zu rechter populär-praktiſcher Bedeutung gekommen iſt. Wenn auf eine einfarbige Fläche ein Schatten geworfen wird, ſo werden von zehn Kunſtjüngern neun erklären, die Farbe ſei auf der ſchattigen Stelle dieſelbe geblieben, ſie ſei nur etwas »verdunkelt.« *In Wirklichkeit iſt die Farbe eine ganz andere geworden.* Mag es ſich nun um eine Entziehung oder Hinzufügung direkten oder diffuſen (zerſtreuten, mehrfach gebrochenen und reflektirten) Sonnen- oder künſtlichen Lichtes handeln, immer *muſs* eine Veränderung der Beleuchtung auch eine *Aenderung der Farbe* bewirken. Wir haben geſehen, daſs es auſserhalb des Spektrums in der Natur nur *Miſchfarben* gibt. Die Miſchungen aus den verſchiedenen Farbenſtrahlen des Lichtes können gerade und ungerade ſein. Ungerade iſt jede Miſchung, in der die Spektralfarben ungleichmäſsig vertreten ſind. Wird nun z. B. einer braunrothen, alſo ungleichmäſsig miſchfarbigen Fläche allgemeines Licht entzogen, ſo wird die Miſchung noch ungleichmäſsiger als ſie vorher ſchon war, weil die einſeitige Abſorbtions-

85, 86, 87] Illuſtrationen aus Hans Holbein's »Altem Teſtament«.

fähigkeit der Körper ganz beſtimmte Grenzen hat und keineswegs mit der allgemeinen Beſtrahlung gleichmäſsig zu- und abnimmt.

Die meiſten Körperfarben kommen ja nicht, wie die metalliſchen Farben, durch blos oberflächliche Reflexe, ſondern dadurch zu Stande, daſs die Lichtſtrahlen auch *in die Tiefe* der Körper eindringen, hier zum Theil abſorbirt, zum Theil aber reflektirt werden.*) Die Tiefe kann ausgefüllt ſein von zahlloſen kleinen lichtdurchlaſſenden kryſtalliniſchen Körperchen — das iſt der Fall bei den meiſten Deckfarben, welche in getrocknetem Zuſtande eine mehr oder weniger rauhe Oberfläche darbieten; — oder die Tiefe iſt gebildet durch wäſſerige, glaſige, ſaftartige Schichten, welche auch in trockenem Zuſtande eine glatte Oberfläche darbieten — der Fall der ſogenannten Laſur- und Lackfarben, auch der öligen Einläſſe und Politurüberzüge. Beide Arten von Farbenkörpern verhalten ſich ſehr verſchieden, die erſteren reflektiren verhältniſsmäſsig viel allgemeines (weiſses) Licht an der Oberfläche, die letzteren nehmen

*) Vgl. über die Natur der Farbſtoffe *Helmholtz* S. 274, *Brücke* S. 118, *Bezold* S. 39.

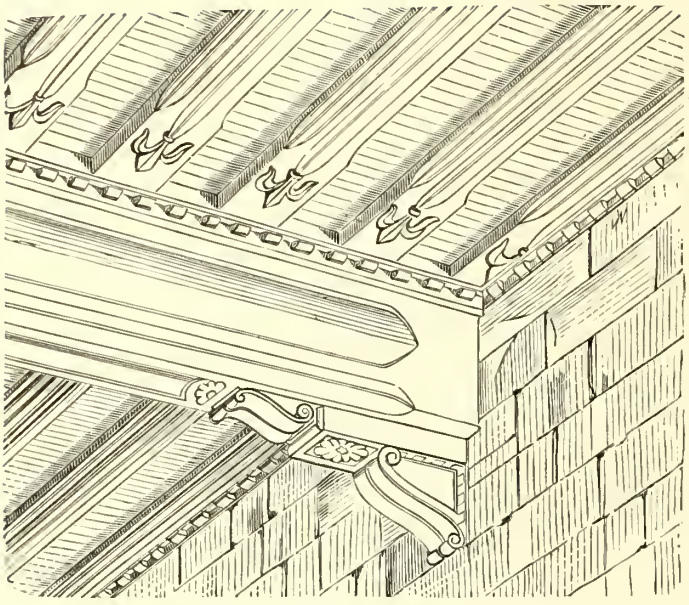
88] Karl der Kühne von Burgund und ſeine Tochter und Erbin Maria. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

mehr davon in die Tiefe auf. Eine eigenthümliche Stellung nehmen die textilen Stoffe ein; die atlasartigen Gewebe ſind auf glänzende oberflächliche Reflexe berechnet, die ſammet- und plüſchartigen Gewebe dagegen reduziren dieſe auf ein Minimum, indem ſie durch die vertikale Stellung ihrer Faſern im Kleinen die innige Farbenfülle des Urwaldes erreichen. So bietet jeder Stoff ſchon durch ſeine Struktur dem Lichte beſondere Mittel und Wege der Entfaltung. Nun wiſſen wir aber auch, daſs die rothen Strahlen langſamer ſchwingen als die grünen, und dieſe wieder langſamer als die blauen und violetten; bei gewiſſen Beleuchtungen werden von gewiſſen Stoffen überhaupt faſt nur noch die am ſchnellſten ſchwingenden blauen und violetten Strahlen durchgelaſſen oder reflektirt, alle übrigen erlahmen und verenden in der Materie. Erwägen wir die unendliche Mannigfaltigkeit der farbebeſtimmenden Faktoren, ſo iſt es kein Wunder, wenn zwei Körper, welche wir ſoeben gleichfarbig ſahen, bei anderer Beleuchtung verſchiedenfarbig erſcheinen; daſs wir ſo häufig überraſchende *Verſchiebungen* in der Spektralſkala

89] Die Viſion der Sibylle. Nach einem Holzſchnitt von Hans Burgkmair, um 1520.

da beobachten, wo wir nur Veränderungen in der »Sättigung« erwarteten; daſs gewiſſe Farben an gewiſſen Stoffen nur unter ganz beſtimmter allgemeiner Beleuchtung »ſchön« ſind, ja daſs uns im Dämmerlichte Manches violettgrau erſcheint, was wir bei reicherem Lichte braun, roth oder grün ſahen.

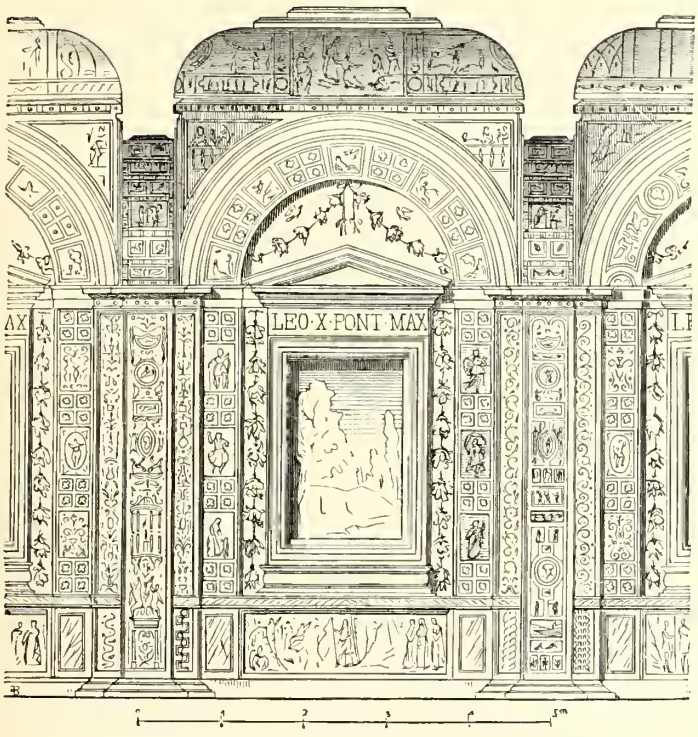
Emanzipiren wir uns alſo von allen jenen falſchen Vorſtellungen, welche lediglich in der Unbehilflichkeit unſerer Sprache liegen; halten wir daran feſt,



90] Decke aus dem Rathhauſe zu Rothenburg.

daſs *alles Licht farbig und alle Farbe leuchtend* iſt, daſs jede neue Beleuchtung eine *andere Farbe* hervorbringt, und daſs das, was man wechſelnde Helligkeit, Sättigung, Feuer, Tiefe etc. *eines* Farbentones nennt, in Wirklichkeit auf weſentlich verſchiedenen Verſchluckungs- und Rückwurfsprozeſſen beruht und daher die verſchiedenſten Farben darſtellt. Wenn wir nebenher noch von einer »Miſchung der *Farben* mit Weiſs und Schwarz« reden, als ob die beiden letzteren etwas anderes als Farben wären, ſo verfallen wir ja wieder in den alten Grundirrthum der Verwechſelung von Farbe und Pigment!

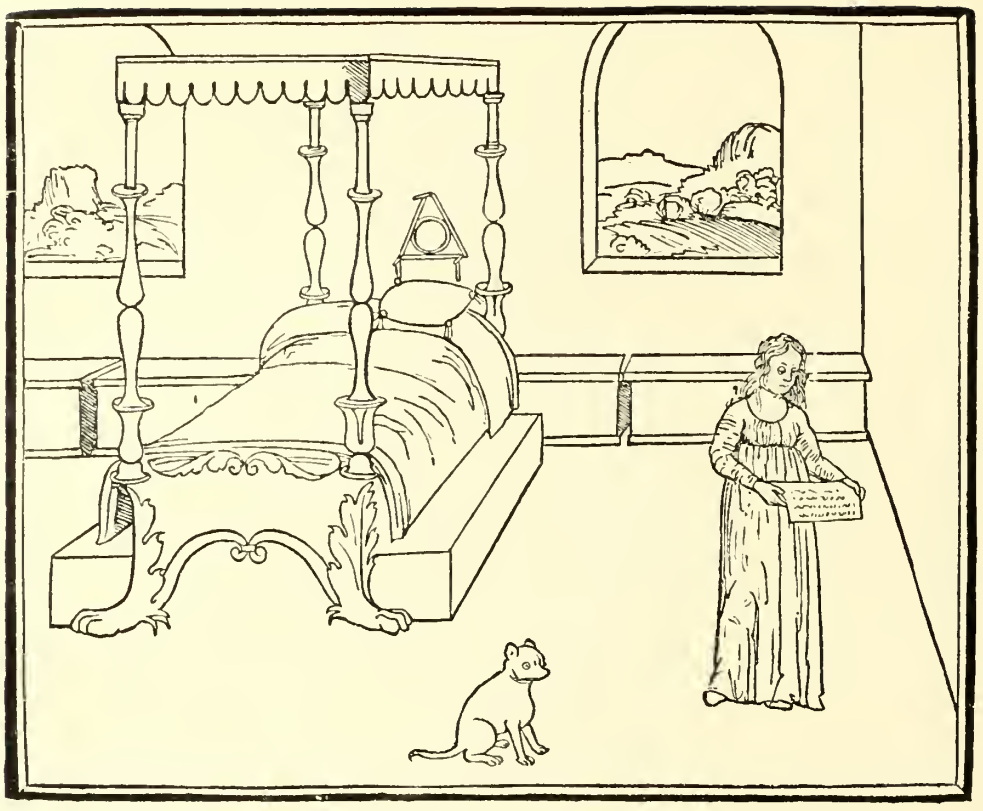
Mit dem nachfolgenden und dem gleichzeitigen Kontraſt aber hat es dieſe Bewandtniſs: Betrachten wir etwa Abends bei Lampenlicht eine durch ihre Färbung ſich grell von der Umgebung abhebende Geſtalt, gleichviel ob körperlich oder gezeichnet, und wenden wir dann den Blick raſch hinweg, am Beſten hinaus in's nächtliche Dunkel, ſo glauben wir die Geſtalt, oft mit genaueſter Wiedergabe der Umriſſe und Einzelheiten, wieder zu ſehen. Aber das Geſpenſt erſcheint von einer anderen Färbung angehaucht, als das Original: Was in Wirklichkeit grün war, erſcheint nun roth, Gelbes wird blauviolett, Weiſses wird grau — und umgekehrt. Die Erſcheinung beruht nicht auf krankhafter Sinnestäuſchung, ſondern tritt unter gewiſſen Bedingungen naturnothwendig ein; ein ſpekulativer Kopf hat ſogar ein unterhaltendes Spielzeug für groſse und kleine Kinder daraus gemacht. Wie iſt die Erſcheinung zu erklären? Wir *ſehen* zweifellos Etwas, d. h. die Nervenelemente der Netzhaut ſind thätig, ſie vermitteln dem Geiſte klar abgegrenzte Farbenbilder. Leider können wir die letzteren, weil ſie eben erſt in unſerem Auge entſtehen, nicht mit dem Prisma zerlegen; wohl aber können wir unterſuchen, in welchem Verhältniſs das Spektrum des Originalbildes zu demjenigen der Lichtquelle — bei abendlichen



91] Skizze aus den Raffaelifchen Loggien im Vatikan.

Verfuchen alfo des Lampenlichtes — fteht. Und da ftellt fich denn heraus, dafs gerade diejenigen Farben der Lichtquelle, welche im Originalbild von dem Stoffe verfchluckt wurden, fich im Nachbilde wiederfinden. Original- und Nachbild ergänzen fich alfo zum Spektrum der Lichtquelle, und wir nennen daher die Farbe des Nachbildes die *Ergänzungs-* oder *Komplementärfarbe*. Das Zuftandekommen des Vorgangs ift noch immer ein Räthfel. Da das Nachbild fich auch dann einftellt, wenn man die Augen fchliefst oder in einen vollkommen dunklen Raum hineinfieht, fo liegt eine von neuen äufseren Lichteindrücken unabhängige Reaktion der Sehnerven felbft vor; man könnte einen chemifchen Prozefs an den Nervenelementen vermuthen, welcher etwa der Bildung des Negativs bei der Photographie entfprechen würde, oder aber eine nachträgliche Kraftäufserung der bei der Aufnahme des Originalbildes nicht angeftrengten Nerven, während die angeftrengt gewefenen ermüdet wären. Doch was follen hier alle Konjekturen! Wir dürfen uns fchon glücklich fchätzen, dafs wir die eine grofse Thatfache zur Grundlage weiterer Erörterungen nehmen dürfen: *»Die Komplementärfarbe ift die von unferem Sehorgan geforderte bez. gefundene Vereinigung derjenigen Farbenftrahlen des Spektrums, welche vom angefehenen Körper nicht reflektirt, fondern verfchluckt werden.«* *)

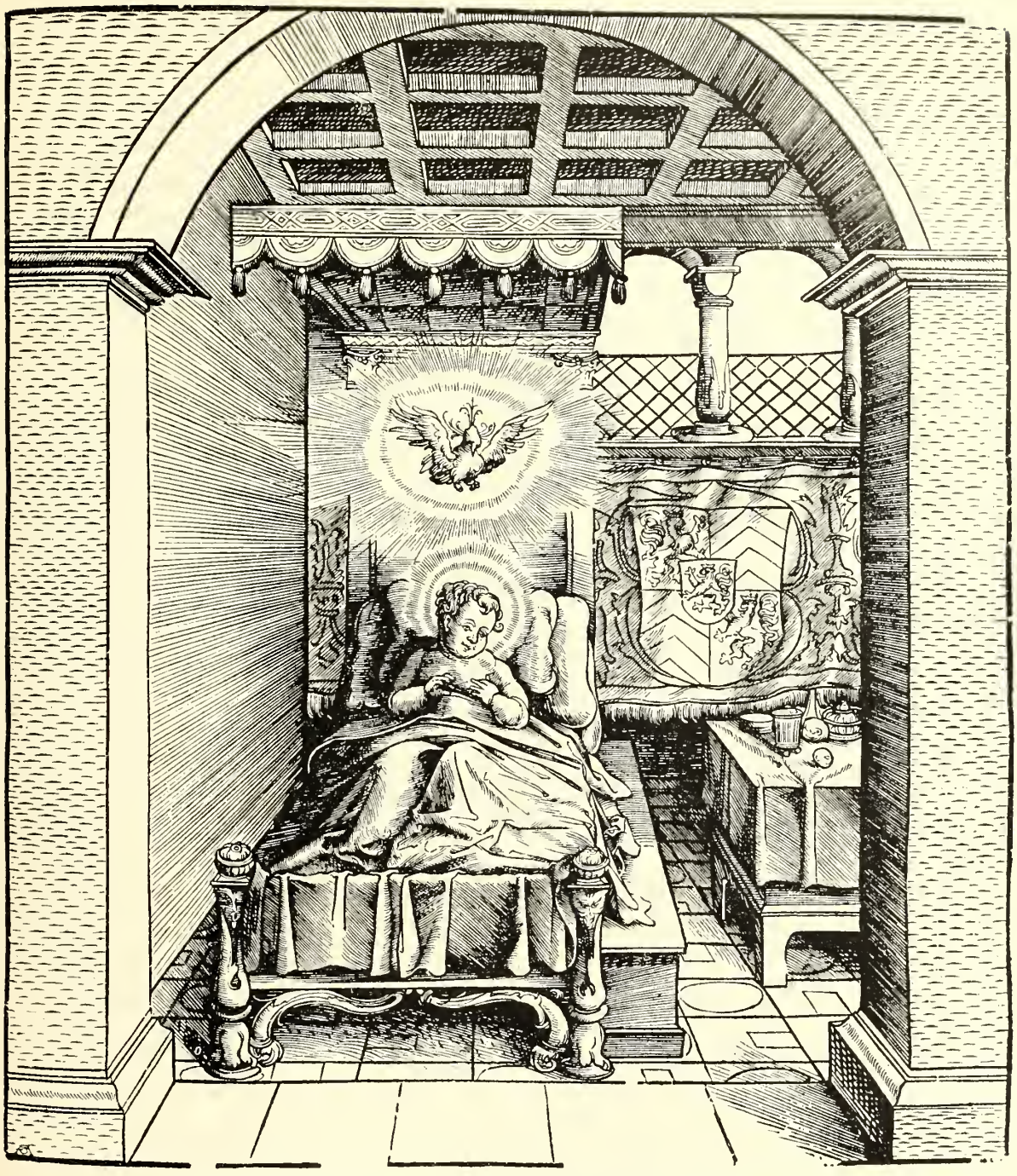
*) Die bisher gewöhnliche Definition lautet: »Komplementär find zwei Farben, deren Mifchung Weifs ergibt.« *Weifs* ift aber ein fehr unbeftimmtes Ding; auch die Mifchung zweier Farben, welche zufammen *nicht* alle Strahlen des Spektrums oder *mehr* als diefe enthalten, kann ein Weifs ergeben — aber niemals, und darauf kommt es ja eben an, das Weifs in der Stärke der jeweiligen Gefammtbeleuchtung! Zur wiffenfchaftlichen Rechtfertigung *meiner* Definition berufe ich mich auf die Verfuche, mit deren Hilfe man den vielfarbigen Strahlenfächer des Spektrums felbft beliebig entweder zu weifsem Lichte oder zu zwei Komplementärfarben zufammenlegen kann. (Ausführlich befchrieben und illuftrirt bei *Bezold* S. 110.) Die hier dargeftellten Komplemente können, vollkommenftes Gelingen des Verfuchs vorausgefetzt, zufammen nicht mehr und nicht weniger Strahlen enthalten, als von der urfprünglichen



92] Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

Dem geſchilderten »nachfolgenden« Kontraſt entſpricht aber auch der ſogen. »gleichzeitige« oder »ſimultane« — im Weſen einunddieſelbe Sache. Am Schönſten können wir dieſe Form des Kontraſtes an den ſogen. *farbigen Schatten* beobachten. Stellen wir im Zimmer, einige Fuſs vom Fenſter entfernt, bei Tage, jedoch nicht unter direktem Sonnenlicht, auf einen groſsen Bogen möglichſt weifsen Papiers irgend einen undurchſichtigen Körper (ein Buch, eine

Lichtquelle in das Aufnahmeprisma eingeführt wurden. Die phyſiologiſche Forderung unſeres Auges iſt aber nicht auf das *volle* Weifs gerichtet; es verlangt nur Ruhe und Gleichgewicht in einer Lichtempfindung, welche mit einer anderen gegebenen im Wege der Strahlenaddition ſich zum hellſten Weifs der jeweiligen Beleuchtung ſteigern, im Wege der einfachen Flächenaddition aber (wie z. B. im Stereoſkop, auf dem Farbenkreiſel etc.) ein mittleres Grau ergeben würde. Konſequenter Weiſe müſſen wir aber auch den (noch von *Brücke S. 43* und *Bezold S. 136* verfochtenen) Satz fallen laſſen: »daſs jede Farbe unendlich viele Komplementärfarben habe.« Danach könnten z. B. ein röthliches und ein grünliches Weifs ein phyſiologiſches Paar ſein; nach meiner Auffaſſung aber nicht, weil ihre Miſchung ein helleres Weifs gibt, als jenes der mittleren Beleuchtung. Auch Weifs und Weifs oder Hellgelb und Hellgelb etc. geben ja zuſammen Weifs, und doch wird Niemand ſie nur deshalb für phyſiologiſche Farbenpaare halten. Mit meiner Auffaſſung, wonach jede Farbe nur ein *einziges* Komplement haben kann, ſtimmt übrigens auch das ſubjektive Behagen überein. Man umrahme ein leuchtend roſiges Frauenantlitz erſt mit einem hellgrünen und dann mit einem dunkelgrünen Schleier — ob nicht auch die Schöne ſelber dem letzteren den Vorzug geben wird!



93] Illuſtration aus den Heiligen des Hauſes Oeſterreich, von Hans Burgkmair.

kleine Säule oder dergl.) auf, ſo daſs derſelbe einen Schlagſchatten auf das Papier wirft; beleuchten wir dann dieſen Körper von der Rückſeite durch Kerzenlicht ſo, daſs er einen zweiten Schlagſchatten nach dem Fenſter zu wirft, ſo wird das Papier da, wo der letztere es trifft, nicht mehr weiſs, ſondern ſofort blaulich erſcheinen — weil wir die übrige Papierfläche durch das Kerzenlicht

gelblich gefärbt ſehen und unſer Auge die Ergänzungsfarbe zu Gelb, d. h. Blau, ſucht und findet. Noch intereſſanter ſind analoge Verſuche mit farbigen Gläſern und farbigem Papier.*)

Wir müſſen alſo annehmen, daſs unſer Auge *fortwährend* fähig und bereit iſt, Komplementärfarben zu fordern und zu erzeugen, und daſs das Nachbild nur ein vereinzeltes Symptom des ganzen Vorganges bildet. »Nachfolgend« iſt inſofern *jeder* Kontraſt, als er erſt beginnen kann, nachdem die Strahlen der *gegebenen* Farbe die Netzhaut berührt haben; er iſt dann ſofort bei der Hand, auch wenn wir ihn noch nicht als ſolchen empfinden. Wenn uns z. B. in einem Laden nacheinander mehrere Stücke Sammet vom ſchönſten Karminroth gezeigt werden, ſo erfährt unſere Augenweide nach jedem Stücke eine gelinde Abſchwächung — d. h. das Auge fordert immer lebhafter die Komplementärfarbe, und wird uns dieſe endlich in einem grünen Sammet geboten, ſo iſt der bis dahin geſteigerte Kontraſt vollendet. Ein Fingerzeig für Kaufleute und Dekorateure, auch in ſolchen Fällen auf die Geſetze der Farbenharmonie zu achten, wo es ſich nicht um das Nebeneinander, ſondern um das zeitliche Nacheinander der Betrachtung handelt, alſo abgeſehen von dem Beiſpiel im Kaufladen auch bei dem Zuſammenſtimmen von Wänden und Zimmern, welche aneinander grenzen, — zugleich einer der wenigen Punkte, in welchen die Farbenharmonie der Harmonie der Töne, ſpeziell der Melodie, vergleichbar iſt.

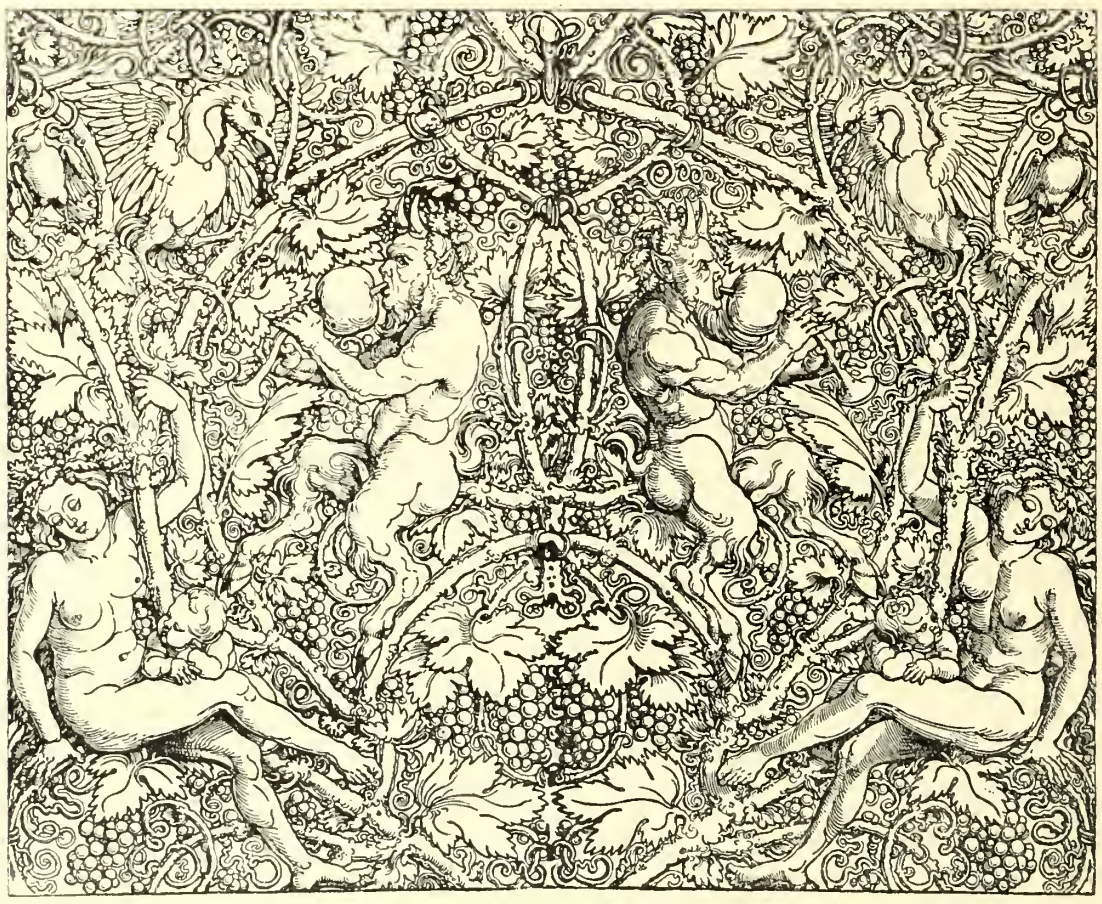
Haben wir hier beiläufig gewiſſermaſsen einen vorausgehenden Kontraſt kennen gelernt, ſo ſpielen freilich die *gleichzeitigen* Erſcheinungen dieſer Art eine ungleich wichtigere Rolle in der Dekorationskunſt. Wir beobachten nämlich, daſs, wenn zwei Farben nebeneinander ſtehen, *das Auge* — um es kurz zu ſagen — *die Neigung hat, in jeder derſelben die Komplementärfarbe der anderen zu ſehen.* Iſt dies nun in Wirklichkeit der Fall, ſind Natur oder Kunſt dem Bedürfniſs des Sehorgans entgegengekommen, ſo iſt die rein phyſiologiſche Befriedigung momentan geſichert, das Auge »fordert« nicht mehr, ſondern ruht genieſsend aus. Ob unſer Geiſt auf die Dauer mit einer bloſsen Nebeneinanderſtellung zweier ſich ergänzender Farben zufrieden iſt, ob die betreffende Farbenzuſammenſtellung zu weiteren Kombinationen ſich eignet, das ſind freilich andere Fragen. Iſt nun aber die geforderte Ergänzungsfarbe *nicht* dargeboten, ſo treten an den Farbentönen in unſerem Auge Veränderungen auf, welche ſehr ſtörend wirken

*) Ausführlich beſchrieben bei *Helmholtz S. 394, Brücke S. 151, Bezold S. 177.*

94] Aus dem »Theuerdank« (1517).

oder aber abſichtlich zur Erzielung gewiſſer Eindrücke benutzt werden können. Dabei darf als Regel betrachtet werden: Wenn zwei ſich *nicht* ergänzende Farben in gleicher Ausdehnung nebeneinander wirken, ſo übt diejenige den gröſseren Einfluſs in der Richtung ihrer eigenen Komplementärfarbe auf die andere aus, welche mehr Licht enthält, — d. h. deren Körper oder Pigment weniger farbige Strahlen verſchluckt. Eine Modifikation erleidet dieſe Regel etwa nur inſofern, als bei annähernd gleicher Lichtſtärke beider Farben diejenige den Sieg davon trägt, deren Licht mehr aus den Strahlen der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Orange, Gelb, Gelbgrün), als aus der kalten Hälfte (Blaugrün, Blau, Violett) reſultirt.

Aber wie ſteht es mit Weiſs und Schwarz, die man bisher gewiſſermaſsen *hors de concours* lediglich als die beiden Pole der *Helligkeit,* ja häufig ſogar als *»Nichtfarben«* bezeichnet hat? Weiſs iſt, wie wir geſehen haben, die vollkommenſte Miſchfarbe; — Schwarz iſt im Gegentheil die Negation aller Farbe. Wir wiſſen aber auch, daſs es weder ein abſolutes Weiſs, noch ein abſolutes Schwarz an Körpern gibt, letzteres etwa nur in der tiefſten Stockfinſterniſs, in der dann überhaupt von Farbe nicht mehr die Rede ſein kann. Ein Gelehrter hat gemeſſen, daſs bei einundderſelben Beleuchtung ſelbſt das blendendſte Weiſs als Reflexfarbe nur etwa 57 mal heller iſt, als das tiefſte Schwarz. Es wäre demnach überhaupt richtiger, etwa »tiefſchwarzgrau« ſtatt »ſchwarz« zu ſagen. Das, was wir neben anderen Farben gewöhnlich mit dem Namen »Schwarz« benennen, *iſt alſo immer noch Farbe!* Da aber *jede* Farbe ihre Ergänzungsfarbe haben muſs — warum nicht auch Weiſs und Schwarz? Ich verſtehe nicht, wie man ſich dieſer Schluſsfolgerung entziehen mag; und in der That wird ja durch dieſelbe das ganze Gebiet der Farbenharmonie um ein Bedeutendes klarer und verſtändlicher gemacht. Bleiben wir gleich bei dem Verhältniſs 57 : 1, ſo iſt es doch ganz natürlich, daſs eine Miſchfarbe, welche von jeder Strahlengattung des Spektrums nur $^{1}/_{57}$ enthält, ihre Ergänzung in einer Miſchfarbe mit je $^{56}/_{57}$ finden muſs. Mit anderen Worten: *Die*



95] Leder-Tapeten-Muſter aus Albrecht Dürer's Schule, um 1520.

Komplementärfarbe von Weiſs iſt Schwarzgrau; aus demſelben Grunde iſt dann Dunkelgrau diejenige von Hellgrau nach dem Verhältniſs von etwa $^{15}/_{57} : {}^{42}/_{57}$ u. ſ. w. *)

Wenn wir ſomit daran feſthalten, daſs Weiſs und Schwarz, Hellgrau und Dunkelgrau etc. phyſiologiſche Farbenpaare ſind, ſo fällt es auch nicht ſchwer, das Zuſammenſtimmen von Farbenpaaren aus der unermeſslich groſsen Reihe der zarten Tinten und der komplizirten Miſchfarben zu erklären. Nehmen

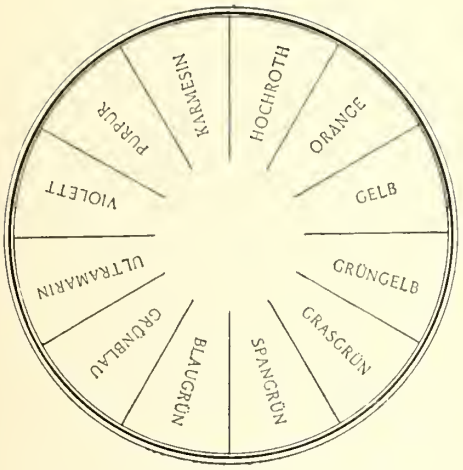
*) Der Einwand, daſs Schwarz und Weiſs *gemiſcht* nicht Weiſs, ſondern Grau ergeben, iſt unſtichhaltig. Nur darf man die Probe nicht mit dem Stereoſkop oder mit dem Farbenkreiſel machen wollen! Es iſt nicht blos dem Altmeiſter *Goethe*, ſondern auch neueren Forſchern entgangen, daſs wir das bei ſolchen Verſuchen optiſch addirte Licht zweier gleich groſser Flächen gleichzeitig wiederum halbiren. Analog der Zuſammenlegung des Strahlenfächers im Spektrum muſs auch die Vereinigung von Komplementärfarben, wenn ſie Weiſs ergeben ſoll, auf *einer* der beiden gleich groſsen Flächen erfolgen. Wenden wir das in der Anmerkung S. 91 und 92 beſchriebene Verfahren an, indem wir für Weiſs ein ſehr hellgraues, für Schwarz ein ſehr dunkelgraues Glas einſtellen, ſo tritt die Lichtvermehrung zweifellos ein.

96] Italieniſches Interieur der Frührenaiſſance. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

wir z. B. an, das Poſitiv ſei ein zartes Roſa, entſprechend einem Reflex von $^{56}/_{57}$ Roth und $^{50}/_{57}$ jeder der übrigen Spektralfarben, ſo würde die Ergänzung in einem grünlich-dunkelgrauen Ton beſtehen müſſen, entſprechend $^{1}/_{57}$ Roth und $^{7}/_{57}$ von allen übrigen Farben. In ähnlicher Weiſe laſſen ſich auch für die Farben des Geſichtes, des Haares etc. die annähernd richtigen phyſiologiſchen

97] Kaiſer Maximilian I. beim Briefſchreiben. Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus dem »Weiſskunig«.

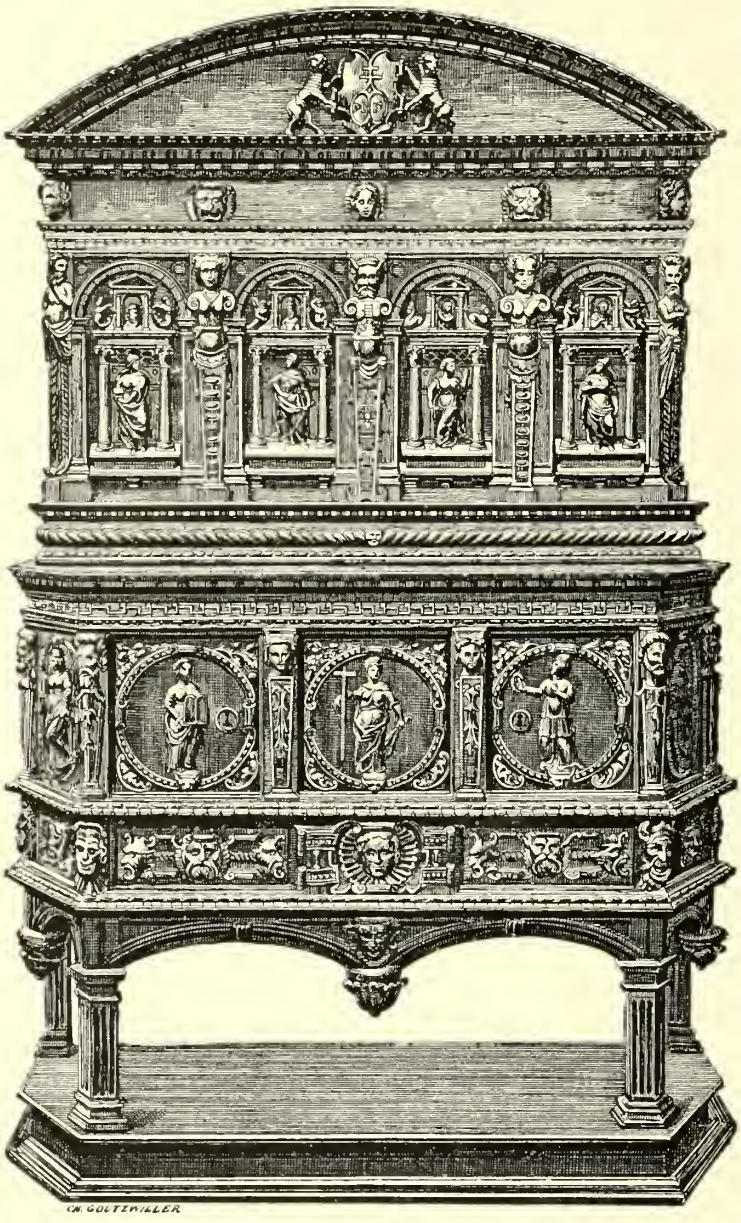
Kontraſte aufſtellen. Es kommt nur darauf an, daſs man ſich einmal energiſch mit dem Prinzip der Ergänzung und ſodann recht gründlich mit den Miſchungsbedingungen der Spektralfarben vertraut macht. An der Hand der Theorie ſtellen ſich dann durch fortgeſetztes Nachdenken und Ueben allmählig Sicherheit und Findigkeit ein, beſſer jedenfalls, als auf dem Wege der bloſsen Erfahrung. Nun iſt es allerdings keine leichte Aufgabe, die negativen Miſchungen der Spektralfarben klar zu überſehen; namentlich da, wo als Poſitiv eine komplizirte bräunliche Miſchung in Abzug zu bringen iſt, wird ſchon eine ziemlich groſse Routine erforderlich ſein, um lediglich aus der Phantaſie heraus das negative Miſchungsbild hervorzuzaubern. Dazu kommt nun noch die Schwierigkeit, unter den Farbſtoffen einigermaſsen gute Repräſentanten für die Spektralfarben zu finden; ferner der bereits hervorgehobene prinzipielle Unterſchied zwiſchen der Miſchung von Farben und der Miſchung von Pigmenten; endlich der noch immer nicht entſchiedene Streit der Naturforſcher über die eigentlichen *Grundfarben* des Spektrums. Die Einen wollen ſich mit drei — Roth, Grün, Violett — begnügen, wobei Gelb und Blau als kombinirte Zwiſchentöne betrachtet werden; Andere ſtellen dieſer Theorie die Forderung von mindeſtens fünf Grundfarben, nämlich Roth, Gelb, Grün, Blau und Violett gegenüber. Die Stellung des *Gelb* und des *Blau* unter den Grundfarben iſt bedeutend erſchüttert; ſie haben dieſe Stellung bisher behauptet, weil man zufällig aus gelben und blauen Pigmenten grüne Farbſtoffe miſchen kann, was bei den betr. Farben ſelbſt



98] Zwölftheiliger Farbenkreis mit Gegenüberſtellung von phyſiologiſchen Komplementärfarben.

nicht zutrifft. Für die Zwecke der Dekorationskunſt läſst ſich aber mit den Grundfarben der Naturforſcher nicht viel anfangen und der Praktiker thut am Beſten, ſich einfach an die Farbengebungen des Sonnenſpektrums zu halten.

Um die Auffindung der Komplementärfarben zu erleichtern, hat man ſogenannte *Farbenkreiſe* hergeſtellt, auf denen ſich ſämmtliche Farben des Spektrums mit Einſchluſs des (im letzteren nicht vorkommenden) Purpurs finden. Die Unvollkommenheit dieſes Hülfsmittels liegt auf der Hand, da dasſelbe immer nur die Ergänzungen zu den im Spektrum ſelbſt, d. h. in der Natur ſonſt kaum irgendwo vorkommenden reinen Farbenmiſchungen gegenüberſtellt. Die *braunen*, d. h. aus den Komplementen Rothgelb und Blau, oder aus Roth und Grün, oder aus Grün und Violett u. ſ. w. zuſammengeſetzten Farbentöne ſind im Farbenkreiſe (Fig. 98) nicht vertreten. Dieſem Miſsſtande hat man durch die Konſtruktion der ſogen. *Farbenkugel* abhelfen wollen, indem man den Farbenkreis als Aequator beibehielt und ihm zwei Pole der Helligkeit und Verdunkelung gab. Hier füllt das Sonnenſpektrum als farbiger Gürtel die Aequatorialzone aus; jeder Farbenton hat ſeine Meridiane; während am Aequator die Farben ihre höchſte einfarbige Lichtfülle aufweiſen, werden ſie nach den Polen zu immer mehr mit allgemeinem (weiſsem) Lichte vermiſcht, mit der Maſsgabe, daſs nach Norden zu die Geſammtzahl der reflektirten Strahlen verringert, nach Süden vermehrt wird. Das Innere der Kugel müſſen wir uns dermaſsen von Farbe erfüllt denken, daſs die Pole durch eine Axe verbunden ſind, welche alle Sättigungsgrade des neutralen (weiſsen) Lichtes, d. h. der vollkommenſten Miſchfarbe aufweiſt. Denken wir uns einen Schnitt von irgend einem Punkte des Aequators bis zur Axe hin, ſo haben wir alle denkbaren Schattirungen einer Spektralfarbe. Dieſe Farbenkugel kann uns daher in der Idee (aber auch *nur* in der Idee) ein gutes Bild von den verſchiedenen *Sättigungsgraden der Spektralfarben* geben, nicht aber von den zahlloſen *ungleichen* Miſchungen derſelben untereinander. Was insbeſondere die *braunen* Töne anbelangt, ſo



99] Credenzſchrank, franzöſiſche Arbeit, aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

kann man dieſelben nicht dadurch erſchöpfen, daſs man die einzelnen Farben Roth, Orange, Gelb und Gelbgrün nur mit *allgemeinem* (weiſsem) Lichte miſcht bezw. ihnen ſolches entzieht oder gar dadurch, daſs man den entſprechenden Pigmenten weiſse bezw. ſchwarze Farbſtoffe hinzuſetzt. Ein brauner Ton kann ſo zuſammengeſetzt ſein, daſs jede Strahlengattung des Spektrums darin mit einem anderen Prozentſatz vertreten iſt.*) Die Verkennung dieſer Thatſache bildet auch die ſchwache Seite der Farbentafeln, welche *Chevreul* ſeinem für die franzöſiſche Kunſtinduſtrie wichtigen Werke (1861) zu Grunde gelegt hat; hier finden wir die Farben des Spektrums auf zehn verſchiedenen kreisförmigen Tafeln in ebenſo vielen Sättigungsgraden dargeſtellt, welche lediglich durch Hinzufügen grauer Pigmente erreicht ſind. Umſonſt wird man auf dieſen und ähnlichen Darſtellungen jene goldig leuchtenden feurigen Töne ſuchen, welche manchen Holzarten (ungariſcher Eſche etc.),

*) Der Widerſpruch, in welchem ich mich hier mit den Forſchern *Helmholtz* u. v. a. befinde, liegt nur in der *Konſequenz*, welche ich ziehen zu müſſen glaube. Auch *Helmholtz* ſagt (a. a. O. S. 282): »Wollen wir die objektive Natur eines gemiſchten Lichts vollſtändig beſtimmen, ſo müſſen wir angeben, wie viel Licht von jeder Gröſse der Wellenlänge darin iſt. Da es nun *unendlich* verſchiedene Wellenlängen gibt, iſt die phyſikaliſche Qualität eines gemiſchten Lichts nur darzuſtellen als eine Funktion von *unendlich* vielen Unbekannten«. Auf

100] Illuſtration aus der Hypnerotomachia des Poliphilo (Venedig 1499).

ſowie ſehr oft dem menſchlichen Haupthaar einen geradezu beſtrickenden Reiz verleihen. Der alte Satz: »Braun iſt verdunkeltes Gelb« ſollte für immer aus der Farbenlehre verſchwinden.

derſelben Seite aber ſagt der berühmte Gelehrte: »Der *Farbeneindruck*, den eine gewiſſe Quantität x beliebig gemiſchten Lichtes macht, kann *ſtets* auch hervorgebracht werden durch Miſchung einer gewiſſen Quantität a weiſsen Lichts und einer gewiſſen Quantität b einer geſättigten Farbe (Spektralfarbe oder Purpur) von beſtimmtem Farbentone«. *Helmholtz* will dadurch die »Menge der verschiedenartigen Farbeneindrücke auf ein kleineres Maafs beſchränken«. Warum? Gerade der Praktiker, dem die *Unzähligkeit* der Farbenmiſchungen wohl bekannt iſt, wird durch eine ſolche Zwangsjacke nur verwirrt gemacht und wendet einer Theorie den Rücken, welche die Fülle der Erſcheinungen erſt beſchränkt, bevor ſie zu ihrer Erklärung ſchreitet. Ich glaube, daſs auch hier das Wahre zugleich das Einfachſte und Verſtändlichſte iſt, und gründe daher mein Syſtem der Komplementärfarben auf den erſten der hier citirten Helmholtz'ſchen Sätze. Nur nebenbei kann ich hier berühren, daſs konſequenterweiſe auch die *Newton-Graſsmann*'ſche Theorie zu verleugnen iſt. Namentlich der Satz: »Gleich ausſehende Farben gemiſcht geben gleich ausſehende Miſchungen« iſt unmöglich richtig, weil wir ja bei der Farbenmiſchung das Licht vermehren. Wiederum die unſelige Verwechſelung von Farbe und Pigment!

Aehnlich wie die Farbenkugel iſt auch der *Farbenkegel* gedacht. Wer ſich für dieſe Figuren intereſſirt, wolle darüber bei *Helmholtz* (Seite 285), *Brücke* (Seite 50 ff.) und *Bezold* (Seite 123 ff.) nachleſen. Auch bezüglich der verſchiedenen Methoden und Inſtrumente, um die Ergänzungen zu gegebenen Farben aufzufinden, verweiſe ich auf jene Werke. Der einfachſte Verſuch iſt der *Lambert*'ſche: Man ſieht durch eine durchſichtige Platte von Spiegelglas nach einer, auf ſchwarzem Grunde liegenden kleinen Scheibe, welche die gegebene Farbe hat; eine andere kleine Scheibe mufs man an derſelben Stelle als Spiegelbild wahrnehmen. Man ändert nun die Farbe der letzteren ſo lange, bis beide Scheibenbilder zuſammenfallend neutrales Grau geben, dann hat man ungefähr die Komplementärfarben. Bei dieſem Verſuch (beſchrieben bei *Helmholtz* S. 305, *Brücke* S. 39, *Bezold* S. 95) findet übrigens eine wirkliche Addition beider Farben ſtatt, weil wir die Lichter derſelben auf *einer* Fläche vereinigen — allerdings, wegen der Schwäche des Spiegelbildes, nicht in ſo vollkommener Weiſe, wie bei dem in der Anmerkung S. 82 beſchriebenen Verfahren.

Nun zu den Farbenpaaren! Es liegt auf der Hand, erſtens, dafs eine Ueberſicht derſelben niemals vollſtändig ſein kann, weil ja die Zahl der Farben und, da eine jede derſelben ihr beſtimmtes Komplement hat, auch die Zahl der Ergänzungsfarben unendlich grofs iſt; zweitens, dafs die Namen immer nur unſichere Vorſtellungen von den Farben ſelbſt geben können. Um ganz ſicher zu gehen, müfste man für eine gewiſſe Raumeinheit genau die Quantität ſowohl der reflektirten als der verſchluckten Strahlen der verſchiedenen Wellenlängen*) angeben können. Beſtändigkeit der qualitativen und quantitativen Geſammt-

*) Nach der von *Liſting* aufgeſtellten Farbenſkala des Sonnenſpektrums bilden die Schwingungszahlen der Hauptfarben und deren Grenzen eine arithmetiſche Reihe, und mithin die Wellenlängen, welche Reziproke der Schwingungszahlen ſind, eine ſogen. harmoniſche Reihe. Mit Hinzunahme der von *Brücke* am rothen bez. violetten Ende nachgewieſenen Farben *Braun* und *Lavendelgrau* (nicht zu verwechſeln mit den braunen und grauen Farben, welche aus Miſchungen von Strahlen verſchiedener Wellenlängen reſultiren) ergibt ſich nach *Liſting* folgende Tabelle:

	Wellenlänge in Milliontel Millimeter		Schwingungszahl in Billionen per Sekunde	
	Grenze	Mittel	Grenze	Mittel
BRAUN	819,8	768,6	363,9	388,2
ROTH	723,4	683,2	412,5	436,7
ORANGE	647,2	614,9	461,0	485,2
GELB	585,6	559,0	509,5	533,8
GRÜN	534,7	512,4	558,0	582,3
CYANBLAU	491.9	473,0	606,6	630,8
INDIGO	455,5	439,2	655,1	679,3
VIOLETT	424,0	409,9	703,6	727,9
LAVENDEL	396,7	384,3	752,1	776,4
	372,6		800,6	

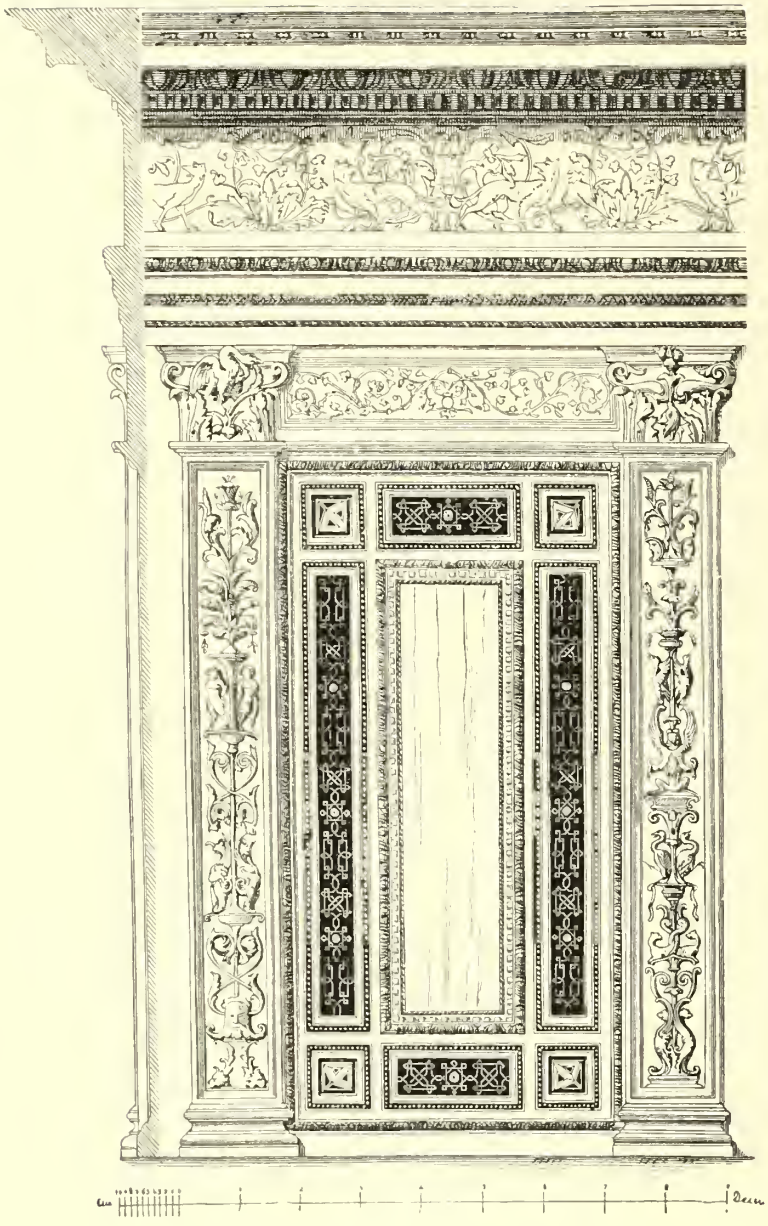
Die konſtante Differenz in den Schwingungszahlen beträgt daher 24'/4 Billionen per Sekunde.

(Vgl. Poggendorf's Annalen Bd. 131 S. 564 und *Pfaundler's* 8. Auflage von Müller-Pouillet's Lehrbuch der Phyſik, 2. Bd. 1. S. 338.)

101, 102, 103] Aus Holbein's »Todtentanz«. (Gezeichnet um 1525.)

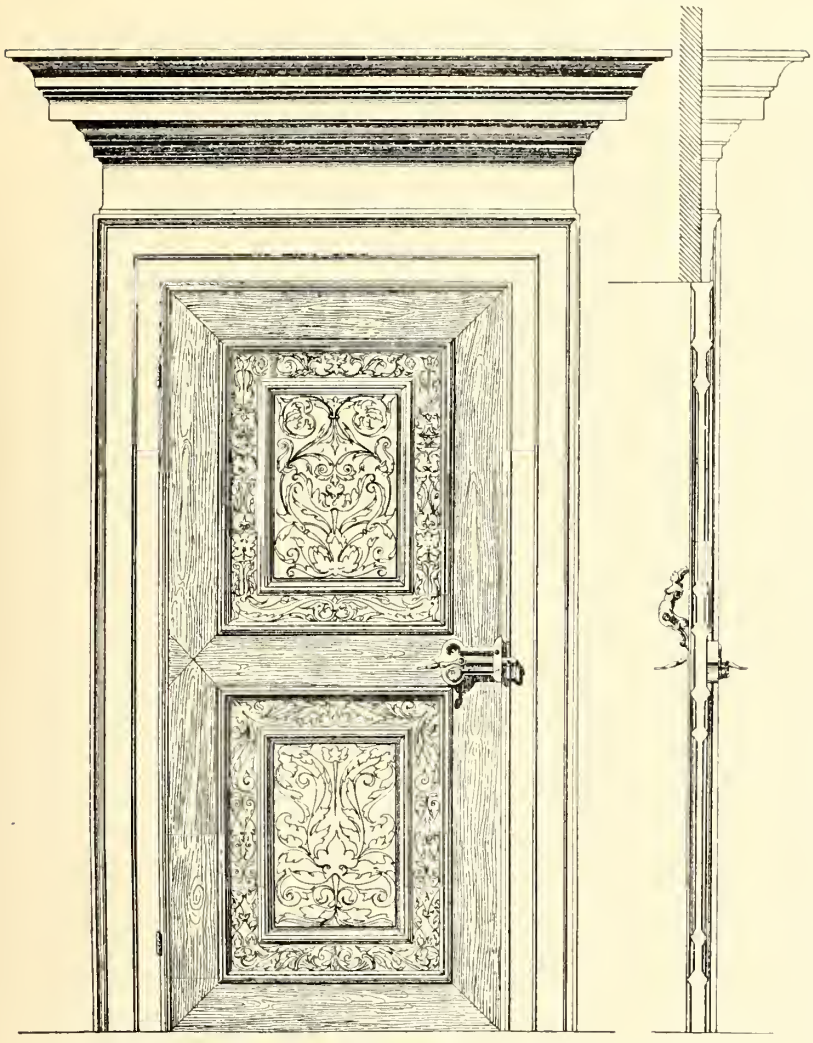
beleuchtung iſt für jedes Paar bedingungsloſe Vorausſetzung. Wenn wir z. B. in einem Atelier mit reinem Nordlicht, Mittags, bei hellem, aber bewölktem Himmel, die Farben zweier Körper als phyſiologiſches Paar anerkennen müſſen, ſo iſt damit nicht geſagt, daſs ſie dieſe Eigenſchaft beibehalten, wenn wir die beiden Körper bei direktem Sonnenlicht oder in der Dämmerung oder bei Lampenlicht betrachten, oder gar, wenn wir die beiden Körper gleichzeitig jeden einer anderen Beleuchtung ausſetzen. Das zerſtreute Sonnenlicht iſt nicht mehr, wie das direkte, weiſs, ſondern etwas röthlich, in der Dämmerung wird es bläulich und ſelbſt violett; das gewöhnliche Lampenlicht iſt ſtark gelblich, ſo daſs wir dabei z. B. weiſse Handſchuhe von gelben kaum noch unterſcheiden können. Nicht minder wichtig iſt die Beſchaffenheit der *Stoffe,* an denen wir die Farben beobachten, und der *Medien,* durch welche die reflektirten Farbenſtrahlen zum Auge gelangen. Die Färbungen aus ſaftiger Tiefe (Lafuren, Firniſs, Lack, animaliſche und vegetabiliſche Häute etc.) verändern ſich in anderer Weiſe, als diejenigen aus ſandig-kryſtalliniſcher Tiefe (Erde, rauhes Geſtein, Deckfarben etc.); Damaſt- und Atlasfarben anders als Sammet- und Plüſchfarben u. ſ. w. Ferner: Ein ſchützendes Glas, und wäre es noch ſo durchſichtig, ändert immer die Farbe der bedeckten Körper. Für die Dekoration ſind dieſe und viele andere farbebeeinfluſsende Momente von der gröſsten Wichtigkeit.

Zur Namengebung und Syſtematik bemerke ich: Wir können uns die einfarbigen Säulen des Spektrums horizontal oder vertikal oder durch eine unregelmäſsige Kurve getheilt denken. Im erſten Falle bekommen wir neutrale Komplemente — die



104] Wandbekleidung aus S. Croce zu Florenz.

Strahlen jeder Wellenlänge ſind gleich ſtark vertreten; es ſind die verſchiedenen Grade des früher als »farblos« angeſehenen allgemeinen Lichtes, welche hier zum erſten Male als veritable Ergänzungsfarben gegenüber geſtellt ſind. In dieſer Reihe finden wir auch die einzige Farbe, welche »ſich ſelbſt« zum Komplement hat, nämlich das mittlere, die Halbirung des jeweiligen allgemeinen Lichtes darſtellende Grau: d. h. das Auge fordert, rein phyſiologiſch genommen, keine andere Farbe neben Mittelgrau; aber eben deſshalb iſt uns dieſe Farbe allein ſo langweilig, gerade deſshalb wird ſie arbeits- und kampfluſtigen Augen geradezu unerträglich. Im zweiten Falle haben wir Komplemente, von denen wenigſtens Eines ein zuſammenhängendes Strahlenbündel des Spektrums enthält, alſo z. B. alle Strahlen mit 500 bis 650 Billionen Schwingungen per Sekunde (dem anderen Komplemente würden dann diejenigen mit 363 bis 499 und 651 bis 800 Billionen zukommen). Dadurch, daſs bei dieſer Gruppe von Farben die Miſchung mit allgemeinem (weiſsem) Lichte prinzipiell ausgeſchloſſen iſt, ſind auch der Lichtſtärke derſelben gewiſſe Grenzen gezogen; leider läſst die Unſicherheit des Sprachgebrauchs genaue Bezeichnungen der »Sättigungsgrade« der verſchiedenen Spektralfarben nicht zu, aber wir können uns eine Vorſtellung davon machen,



105] Thüre in der neuen Reſidenz (Zimmer der Diana) zu Landshut nach E. Graef in Ortwein's Deutſcher Renaiſſance.

wenn wir verſchieden gefärbte Stücke Seidenplüſch in Falten legen und bei zwar klarem, aber nicht direktem, ſondern zerſtreutem Sonnenlicht betrachten. Gelb erſcheint hier in höchſter Sättigung heller, als Roth und Grün, dieſe wieder heller als Blau und Violett. Die »geſchloſſenen Charaktere« unſeres Syſtems müſſen aber in der hellſten wie in der tiefſten Sättigung keinen Zweifel darüber laſſen, daſs ihr Licht einfarbig iſt. Endlich im dritten Falle haben wir die unregelmäſsige Miſchung; die einzelnen Strahlengattungen ſind in den beiden Farben mit den verſchiedenſten Prozentſätzen vertreten, aber doch hat jedes Komplement ſeinen Schwerpunkt in irgend einem Theile des Strahlenfächers, ſo daſs wir auch bei ihnen von »Charakteren des Spektrums« reden können. Es erhöht aber die Klarheit des ganzen Syſtems, wenn wir hier als beſondere Gruppe diejenigen Paare ausſcheiden, bei denen, vom einfarbigen Schwerpunkt abgeſehen, die Strahlenmiſchung eine nahezu allgemeine iſt, — es ſind die Farben, von denen man bisher zu ſagen pflegte, ſie ſeien »mit Weiſs oder Schwarz gemiſcht«. Ein Verſuch, dieſes ganze Syſtem mit Pigmenten darzuſtellen, wäre vom höchſten Intereſſe und um ſo verdienſtlicher, als es mindeſtens für die komplizirten Miſchungen an jedem praktiſchen Hilfsmittel fehlt.

I. Neutrale Theilungen aller Strahlengattungen.

Weifs	— Schwarz	Hellgrau	— Dunkelgrau
Weifsgrau	— Schwarzgrau	*Mittelgrau*	— *Mittelgrau*

II. Gefchloffene Charaktere des Spektrums.

(»Gefättigte« Farben ohne allgemeine, d. h. weifse, bezw. graue Lichtreflexe.)

Hell Karminroth	— Dunkel Blaugrün	Hell Gelb	— Dunkel Blauviolett
Dunkel Karminroth	— Hell Blaugrün	Dunkel Gelb	— Hell Blauviolett
Hell Zinnoberroth	— Dunkel Cyanblau	Hell Gelbgrün	— Dunkel Purpurviolett
Dunkel Zinnoberroth	— Hell Cyanblau	Dunkel Gelbgrün	— Hell Purpurviolett
Hell Orange	— Dunkel Ultramarin	Hell Spangrün	— Dunkel Purpurroth
Dunkel Orange	— Hell Ultramarin	Dunkel Spangrün	— Hell Purpurroth

III. Neutralifirende Charaktere des Spektrums.

Karminröthlich Weifs	— Blaugrünlich Schwarz	Gelblich Weifs	— Blauviolett Schwarz
Karminröthlich Grau	— Blaugrünlich Grau	Gelblich Grau	— Blauviolett Grau
Karminröthlich Schwarz	— Blaugrünlich Weifs	Gelblich Schwarz	— Blauviolett Weifs
Zinnoberröthlich Weifs	— Cyanblaulich Schwarz	Gelbgrünlich Weifs	— Purpurviolett Schwarz
Zinnoberröthlich Grau	— Cyanblaulich Grau	Gelbgrünlich Grau	— Purpurviolett Grau
Zinnoberröthl. Schwarz	— Cyanblaulich Weifs	Gelbgrünlich Schwarz	— Purpurviolett Weifs
Orange Weifs	— Ultramarin Schwarz	Grünlich Weifs	— Purpurröthlich Schwarz
Orange Grau	— Ultramarin Grau	Grünlich Grau	— Purpurröthlich Grau
Orange Schwarz	— Ultramarin Weifs	Grünlich Schwarz	— Purpurröthlich Weifs

IV. Komplizirte Charaktere des Spektrums.

Stark röthliche Gefichtsfarbe	— Epheugrün	Bräunliche Gefichtsfarbe	— Veilchenblau
Blafs röthliche Gefichtsfarbe	— Pfauenbruftgrün	Goldblonde Haarfarbe	— Tiefes Himmelblau
Bläulich-weifse Gefichtsfarbe	— Schwarzbraune Haarfarbe	Dunkelbraune Haarfarbe	— Helles Meergrün

Und fo weiter — in infinitum!

Für diefe Komplemente gilt alfo pofitiv und negativ das Gefetz des Kontraftes: Wirken zwei fich *ergänzende* Farben nebeneinander, fo offenbart jede derfelben ihren Charakter kräftiger, als fie dies einzeln für fich zu thun vermag; wirken zwei fich *nicht* ergänzende Farben nebeneinander, fo verliert eine jede von ihnen etwas von ihrem eigenen Charakter und nimmt dagegen etwas von dem Charakter der *Ergänzungsfarbe der andern* an. Die Bedeutung diefes »negativen Kontraftes« ift aber kaum minder wichtig als diejenige des »pofitiven«; meine verehrten Leferinen werden das am Beften wiffen: Will man einem gelblichen Teint ein mehr zartröthliches Anfehen verleihen, fo mufs man ihm das Komplement der gewünfchten Farbe zugefellen — nach der vorftehenden Ueberficht

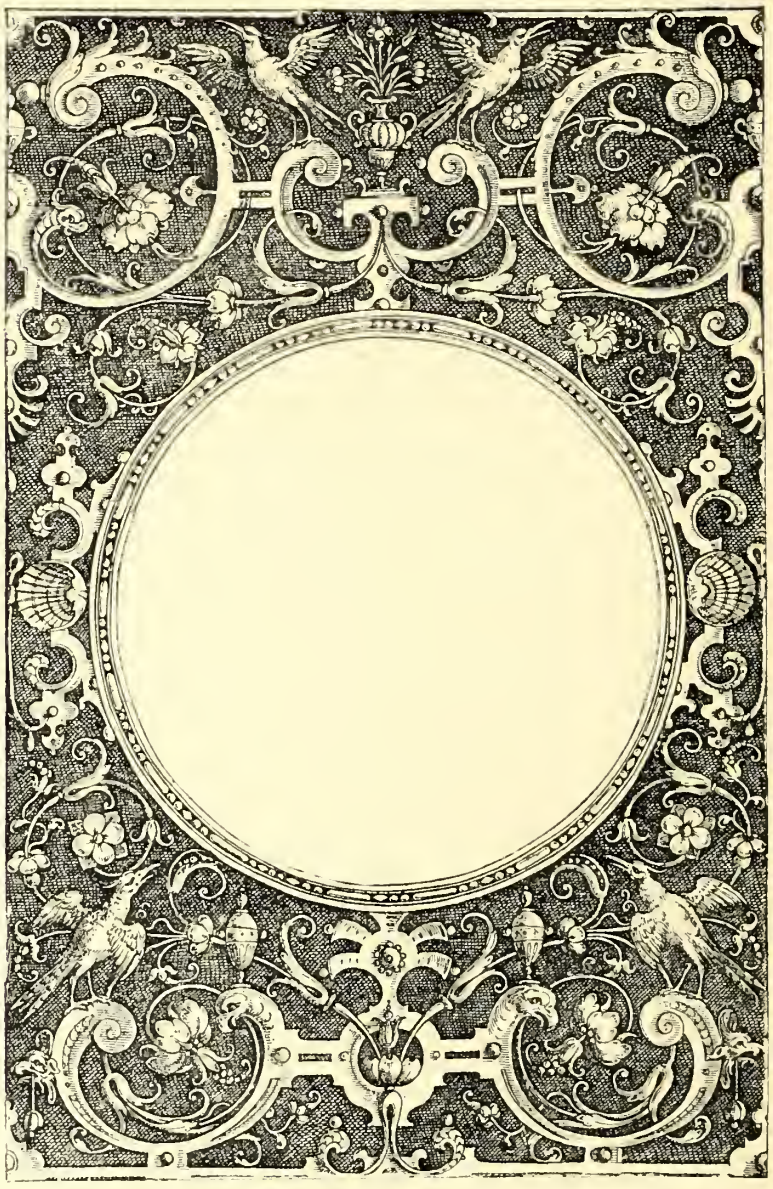
106] Aus Holbein's »Todtentanz«. (Gezeichnet um 1525.)

wäre das alſo das tief geſättigte Blaugrün der Pfauenbruſt; wer dagegen ſeinem Antlitz die möglichſt intereſſante Bläſſe ankränkeln will, der muſs zur Umrahmung die Ergänzung von Blauweifs wählen, d. i. röthlich Schwarz. So kann man mit ſicherer Beherrſchung der Komplemente die farbigen Eindrücke verſtärken und abſchwächen. Schwarz läſst die Nachbarfarben bläſſer, Blau läſst ſie gelber, Grün läſst ſie röther erſcheinen, als ſie wirklich ſind.

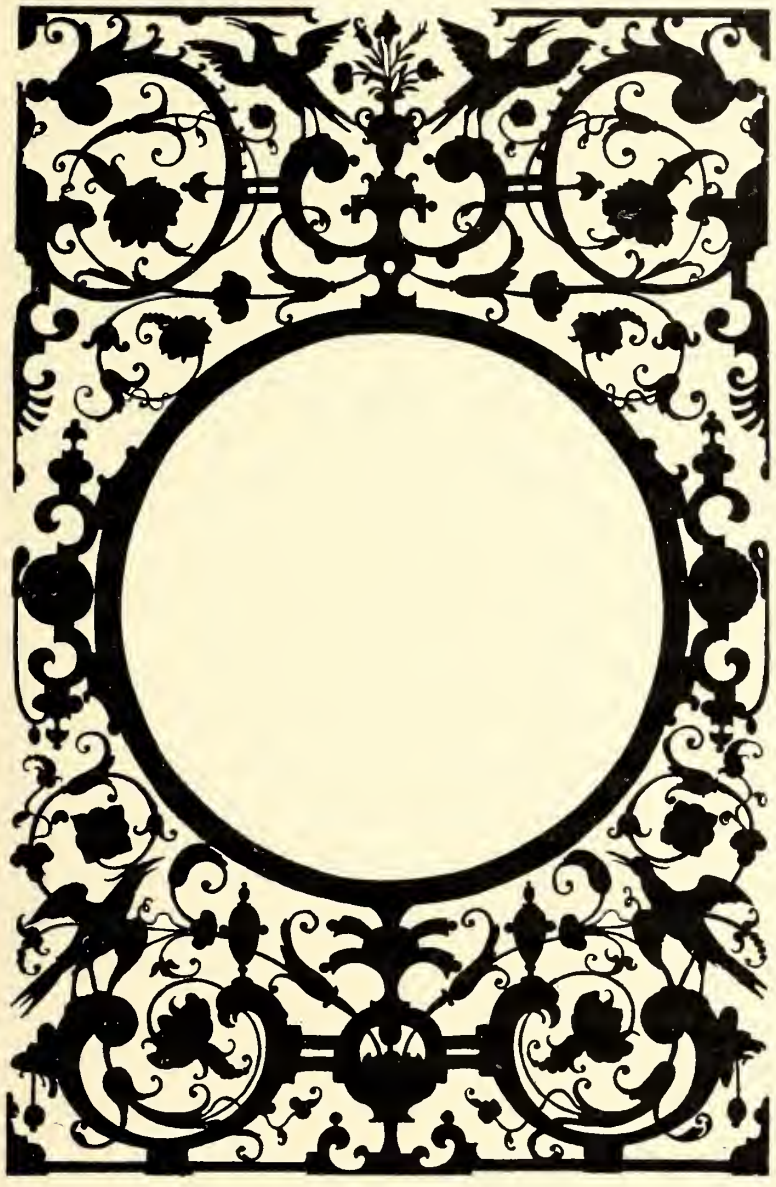
Ein ſehr helles und ein ſehr dunkles Grau können nebeneinander den Eindruck von Weifs neben Schwarz machen — und namentlich da, wo die beiden Farben aneinander grenzen, wird die Täuſchung ihren höchſten Grad erreichen; daher auch das Wort »Grenzkontraſt«. Eine rothe Blume auf grünem Plan erſcheint weithin wie ein feuriger Punkt, indem ſie gleichzeitig das umgebende Grün wohlthuend belebt und in ſeiner Sättigung ſteigert. Dieſes Beiſpiel lehrt aber zugleich, wie wichtig für den Kontraſt die Ausdehnung der Flächen bezw. Körper iſt, von welchen die zum Vergleich kommenden Farben ausgehen. Das kleine ſchwarze Centrum auf einer groſsen weifsen Zielſcheibe wird verhältnifsmäſsig ſtärker verdunkelt erſcheinen, als es umgekehrt den Eindruck der gröſseren weifsen Fläche zu ſteigern vermag. Im Allgemeinen gilt alſo wohl die Regel, daſs die Farbe mit der gröſseren Ausdehnung auch den gröſseren Einfluſs auf die benachbarte Farbe ausübt — im poſitiven Sinne ſowohl als im negativen, je nachdem die beiden Farben ſich ergänzen oder nicht. Nur da, wo die Ausdehnung der beiden Farben nahezu gleich groſs, iſt die Uebermacht auf der Seite derjenigen, welche, wie oben S. 95 angedeutet — am meiſten Licht von der warmen Hälfte des Spektrums (Roth, Gelb, Grün) enthält.

Damit kommen wir zur Lehre von den vorſpringenden und den zurücktretenden Farben. Sehen wir aus einiger Entfernung ein Syſtem ſchwarzer und weifser Quadrate an, z. B. ein Schachbrett mit Elfenbein- und Ebenholzeinlage, ſo können wir uns, namentlich wenn wir durch Schlieſsung des einen Auges das ſtereoſkopiſche Sehen beſeitigen, leicht der Illuſion hingeben, daſs die weifsen Felder vorſpringen, die ſchwarzen dagegen zurücktreten. Gleichzeitig kommen uns trotz der offenbar ganz gleichen Eintheilung die weifsen Felder gröſser vor

als die ſchwarzen, eine Täuſchung, zu welcher bei weniger regelmäſsigen Figuren ſelbſt das geübteſte Auge gewiſſermaſsen gezwungen wird. Wir haben auf neutralgrauem Grunde z. B. das Silhouettenbild einer ſchwebenden Pſyche hier in weiſsem und daneben dasſelbe in ſchwarzem Flächenkolorit — wir *wiſſen,* daſs beide Figuren genau gleich groſs ſind, aber trotzdem können wir nicht umhin, die ſchwarze Figur ſchlanker, magerer zu finden als die weiſse. Es liegt alſo hier eine phyſiologiſche *Nöthigung* vor, die auch für die Dekorationskunſt von der gröſsten Bedeutung iſt. Was uns aber bei Weiſs und Schwarz beſonders auffällig erſcheint, das gilt auch von allen anderen Farbenzuſammenſtellungen: *Das Hellere erſcheint uns heller und näher, das Dunklere dunkler und entfernter, als es wirklich iſt,* mit der Maſsgabe wiederum, daſs die warmen Farbenſtrahlen den Vorrang vor den kalten haben. Am Auffallendſten iſt das Letztere bei der Zuſammenſtellung von Roth und Blau; ein Muſter mit kleinen Würfeln abwechſelnd aus beiden Farben, ohne Konturen, thut in Folge des ſcheinbaren Vor- bez. Zurückſpringens der einzelnen Felder unſerem Auge geradezu weh.



107] Cartouche nach Theod. de Bry, gedacht als Vorlage für realiſtiſche Malerei oder erhabene Arbeit.

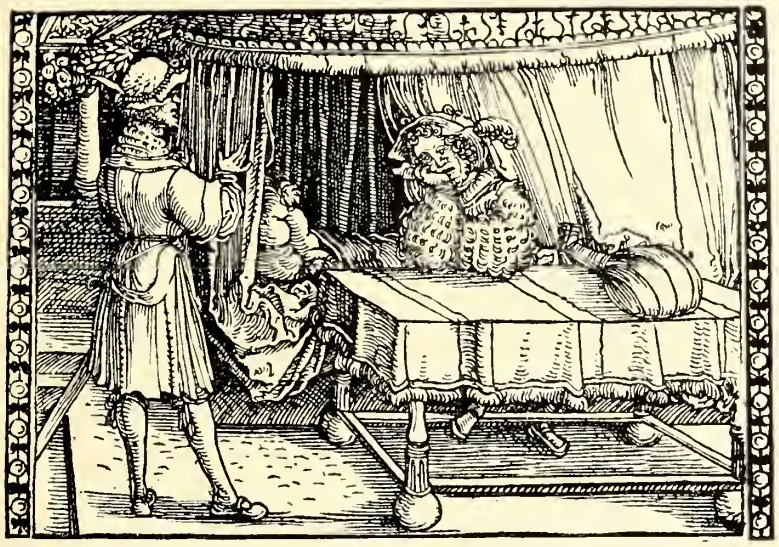


108] Die Ornamente der nebenan links reproduzirten Darſtellung, als Vorlage für eingelegte Arbeit.

Die Erklärung dieſer und verwandter Erſcheinungen, welche man unter dem Namen der Irradition (Ueberſtrahlung) zuſammenfaſſen kann, würde uns hier zu weit führen; es genügt die Thatſache und ihre Nutzanwendung. Und zu letzterer bietet ſich dem denkenden Künſtler und Handwerker fortwährend Gelegenheit. Nur iſt neben dem rein phyſiologiſchen Grund auch gebührende Rückſicht auf uralte Techniken und Gewöhnungen zu nehmen. Es wäre z. B. falſch, wollten wir den Umſtand, daſs die Schriftzeichen ſowie die figürliche Konturzeichnung ſeit undenklichen Zeiten dunkel auf hellem Grunde gemacht werden, *lediglich* auf das phyſiſche Bedürfniſs zurückführen; gewiſs würde ein Schriftſtück oder ein Buch mit weiſsen Buchſtaben auf ſchwarzem Papier für unſer Auge unerträglich ſein, wie denn auch die hellen Konturen auf einer grauen Schiefer- oder ſchwarzen Holztafel unſer Stilgefühl verletzen, wenn es ſich um andere als rein mathematiſche Darſtellungen handelt. Aber zu der Gewöhnung, die Konturen dunkel zu zeichnen, haben doch auch andere Gründe beigetragen: in erſter Linie ſoll wohl der Kontur den Schatten realiſtiſch andeuten, durch welchen die

darzuſtellenden Körper ſich von ihrer Umgebung abheben, ſodann iſt es zu allen Zeiten leichter geweſen, die nöthigen Materialien zu dunklen auf hellem, als zu hellen Zeichnungen auf dunklem Grunde zu finden. Das Letztere trifft nicht nur bei der Graphik im engeren Sinne zu (Papier, Griffel, Tinte etc.), ſondern auch bei der Stickerei auf naturfarbigen Leinen- und Wollengeweben. Hier haben wir alſo eine ganze Gruppe von Erſcheinungen, bei denen phyſiologiſche Nöthigungen, unbewuſste Urtheilsbildungen und techniſche Zufälligkeiten derart zuſammenwirken, daſs wir ſelbſt Verſtöſse gegen die Natürlichkeit kaum mehr beachten. Die dunkle Zeichnung auf hellem Grunde wird gewiſſermaſsen zum techniſchen *Prinzip* aller nicht plaſtiſchen Ornamentik, welches nun vom bloſsen Umriſs auch auf die Flächen der Figuren ſelbſt übertragen wird. Als Beiſpiel führe ich die in den Holz- und Elfenbeinarbeiten der italieniſchen und der deutſchen Renaiſſance ſo häufigen Intarſia-Ornamente an: hier erſcheinen in der Regel die Silhouettenbilder von Arabesken, ſtiliſirten Thierformen etc. in dunklem Flächenkolorit auf hellerem Grunde, im Gegenſatze zum Relief, welchem zur Erhöhung des plaſtiſchen Eindruckes eher ein dunkler Hintergrund gegeben wird. Zur Illuſtration dieſes Unterſchiedes mögen die Figuren 107 und 108 dienen. Häufig aber fällt auch wiederum die Regel techniſchen Rückſichten zum Opfer: Nicht nur Metalleinlagen erſcheinen hell auf dunklem Grunde, ſondern es werden auch die bei der dunklen Holzeinlage ſich ergebenden Ausſchnitte dazu benutzt, um ein dem Hauptſtück, dem »Manndl« (Patrize), umgekehrt entſprechendes Gegenſtück, das »Weibl« (Matrize), hell auf dunklem Grunde herzuſtellen. (Geſetzesverletzung aus Sparſamkeit!)

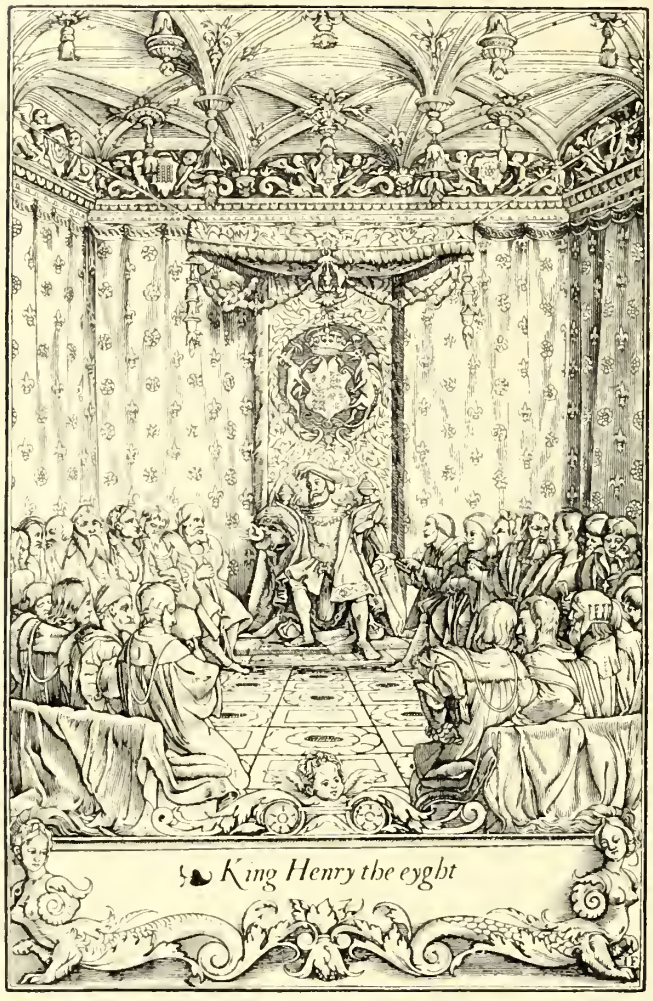
Daſs man den für die Dekoration ſo wichtigen *Kontur* vorwiegend in den neutralen Farben Schwarz, Weiſs oder Grau zeichnet, hat aber noch einen beſonderen ſehr triftigen Grund. Es iſt ſchon angedeutet worden, daſs der Kontraſt zweier Farben da am ſtärkſten iſt, wo dieſelben aneinander grenzen. Will man nun dieſe Wirkung abſchwächen, ſo kann man nichts Beſſeres thun, als zwiſchen den kontraſtirenden Flächen eine neutrale Zone einſchieben, auf welcher die Gegenſätze abklingen, ſich mildern und beruhigen können. So bilden, wie wir noch ſehen werden, Roth und Blau unter Umſtänden eine ſehr gute Zuſammenſtellung, obſchon ſie kein Komplementärpaar ſind. Aber im Grenzkontraſt (vgl. S. 107) muſs das Blau grünlich, das Roth gelblich erſcheinen, ſo daſs eine gelbgrüne Zwiſchenzone in erhöhter Intenſität hervortreten würde. Damit aber würde man den Eindruck der beiden Hauptfarben wieder abſchwächen,



109] Deutſches Interieur, Uebergang von der Gothik zur Renaiſſance, Holzſchnitt von Hans Burgkmair, aus der Tragödie Cöleſtine.

weſshalb man dem Kontur eine Färbung gibt, welche mit keiner der beiden Hauptfarben in näherer Verwandtſchaft ſteht. Aehnlich verhält es ſich bei den Ergänzungsfarben, nur daſs hier umgekehrt der Kontraſt an der Grenze eine Stärkung der Intenſität einer jeden derſelben bewirkt. Welche der verſchiedenen Abſtufungen vom lichtſtärkſten Weiſs bis zum tiefen Schwarz man für die Grenzzonen verwenden ſoll, hängt von der Lichtſtärke der zu trennenden Hauptfarben und davon ab, ob man die Lichtfülle und den Charakter derſelben heben oder abſchwächen will: Ein leuchtender Nachbar verdunkelt um ſich her, und wer ſein Licht unter den Scheffel ſtellt, macht Anderen das Glänzen leicht. Häufig empfiehlt ſich ſogar eine *Kombination* ſchwarzer und weiſser Konturen, wie wir ſie namentlich auf orientaliſchen Teppichen finden. Im Prinzip dasſelbe iſt es, wenn wir ſolche neutrale Zonen zum *Untergrund* für mehrfarbige Muſter erweitern, auch dann erfüllen ſie ihre Beſtimmung als trennende und verbindende Elemente, gewiſſermaſsen als Ableiter und Dämpfer, als unempfindliche Tummelplätze des Grenzkontraſtes. Für die geſammte Flächendekoration ſind die neutralen Zonen und Konturen auſserordentlich wichtig; ohne ſie kann dort eine üppige Polychromie niemals zur ſtilvollen Kunſt werden, weil der ſchroffe Grenzkontraſt beunruhigt, überſchneidet und da, wo der Eindruck der »ruhigen Fläche« erſtes Gebot iſt, plaſtiſch wirkt. Der Vergleich irgend eines guten altorientaliſchen Teppichs mit einem jener unglücklichen Blumenbeete, mit welchen die moderne Teppichweberei noch vor Kurzem unſere »Salons« verunzierte, wird das Geſagte vollkommen klar machen.

Die Farbengebung der neutralen Konturen und Untergründe iſt aber in ſehr vielen Fällen auch durch die Natur ſelbſt vorgezeichnet. Und dieſe »natürlichen Neutra« ſpielen eine überaus wichtige Rolle in der Dekorationskunſt,



110] Heinrich VIII. im Rath, nach Hans Holbein d. J.

weil ſie uns, abgeſehen von ihrer rein farbenäſthetiſchen Bedeutung, gleichzeitig auch die Empfindung für die Materialien vermitteln, aus welchen die Gegenſtände gemacht ſind. Bei manchen Erzeugniſſen der polychromiſchen Dekoration erſcheinen ſolche natürliche Neutra geradezu als Geſetz, am Auffallendſten vielleicht in der orientaliſchen Teppichweberei: denn es iſt doch wohl kein Zufall, daſs wir faſt in jedem Teppich aus guter Zeit einzelne, wenn auch noch ſo kleine Partien aus ungefärbter Wolle gewebt ſehen. Hier, ſowie beim Kalkbewurf der Maurer, bei der Glaſur des Porzellans, ferner bei Elfenbein und Perlmutter, bei getrockneten Palmenblättern, Baſtgeflechten, Pergament und Papier, inſoweit alle dieſe Stoffe als Untergründe für polychrome Ornamentation benützt werden, trifft allerdings die natürliche Farbengebung nahezu mit der phyſiologiſch geforderten (d. h. Weiſs) zuſammen, es liegt alſo gewiſſermaſsen eine höhere ſtiliſtiſche Potenz vor. Wir haben aber auch natürliche Neutra, welche ſich nicht als Neutra im phyſiologiſchen Sinne darſtellen, ſo namentlich das Roth der gebrannten Erde (Terracotta) und das Braun des geölten, gefirniſsten, gewichſten oder auch nackten Holzes. Auch Baumrinde, braune Thierhäute, farbige Steine etc. geben ſehr häufig mit ihrer Naturfarbe neutrale Untergründe. Intereſſant iſt es zu beobachten, wie dann ſehr häufig der »Fehler« der Natur dadurch ausgeglichen wird, daſs in der Ornamentation die Farben Weiſs und Schwarz angebracht werden; ich erinnere nur an die ſchwarzen Figuren auf den helleniſchen Terracottavaſen;

an die polychrome Ornamentik der Indianer (weifs, blau, roth, fchwarz, auf Holz, Baumrinde und Leder); an die Bemalungen von gothifchem Gefchränk und Getäfel, fowie an Holzbautheilen der Renaiffance (S. Miniato in Florenz) u. f. w. Sehr häufig wird, namentlich in den fpäteren Zeiten, die natürliche Holzfarbe durch metallifchen Glanz aufgehöht, durch Vergoldung fchon im 15. Jahrhundert (wahrfcheinlich aber bereits im chriftlichen Mittelalter, wenn nicht früher), durch maffive Metallbefchläge namentlich feit Louis XIV. Bei faft allen halbzivilifirten Völkern bilden die theilweife Bemalung und Bemufterung, die »Tätowirung« folcher naturfarbiger Untergründe (gewiffermafsen die ornamentale Schmückung der Natur!) die wefentlichften Dekorationsmittel, die fich auch in höheren Kunftentwickelungen vielfach, wenn auch nicht immer in der urfprünglichen Frifche und Wahrheit, bis heute forterhalten haben. Es ftteckt eine unverwüftliche Kraft und Wärme in dem *Prinzip,* deffen allmähliche Verkennung faft immer den Rückgang oder doch den Stillftand volksthümlicher Kunft kennzeichnet. Von manchen Einzelnerfcheinungen werde ich noch fpäter zu fprechen Gelegenheit haben.

Gewiffermafsen als Neutra höherer Ordnung können die metallifchen Farben des Goldes, des Silbers und der diefelben vertretenden unedlen Metalle angefehen werden.*) Hier ift es weniger die Grundfarbe (bei Silber und Zinn alfo grau, bei Gold und Meffing gelb und blond, bei Kupfer braunroth u. f. w.), welche neutralifirend wirkt, als die eigenthümliche Durchfetzung der metallifchen Oberflächen und Pigmente mit weifsen, mithin eigentlich neutralen Lichtern. Je inniger diefe Lichter mit der Farbe des Metalles felbft verbunden find, je ruhiger die Mifchung als Lokalfarbe wirkt und je zuverläffiger fie bei allen Beleuchtungen ihren fchönen matten Glanz bewahrt, defto beffer. Der metallifche Glanz darf aber, wenn er neutralifirend wirken foll, nicht zum eigentlichen *Spiegel* werden. Sehr effektvoll erweift fich ein fein abgewogener Wechfel zwifchen matt zifelirten und glänzend polirten Lichtern (Metallbefchläge, Louis XIV. bis Louis XVI.). Selbftverftändlich können auch andere Farben die Rolle der neutralen Zone übernehmen; ihre Anwendung ift aber doch eine viel befchränktere und an noch engere Vorausfetzungen geknüpft. Von grofser praktifcher Bedeutung ift diefe Frage für die farbige Behandlung des gefammten *Rahmenwerks.* In unferen grofsen Gemäldeausftellungen nimmt das Rahmenwerk aus hellem

*) Vgl. über die Farben der reguliniſchen Metalle, insbefondere über Goldfarben, *Brücke* a. a. O. S. 105 und 222.

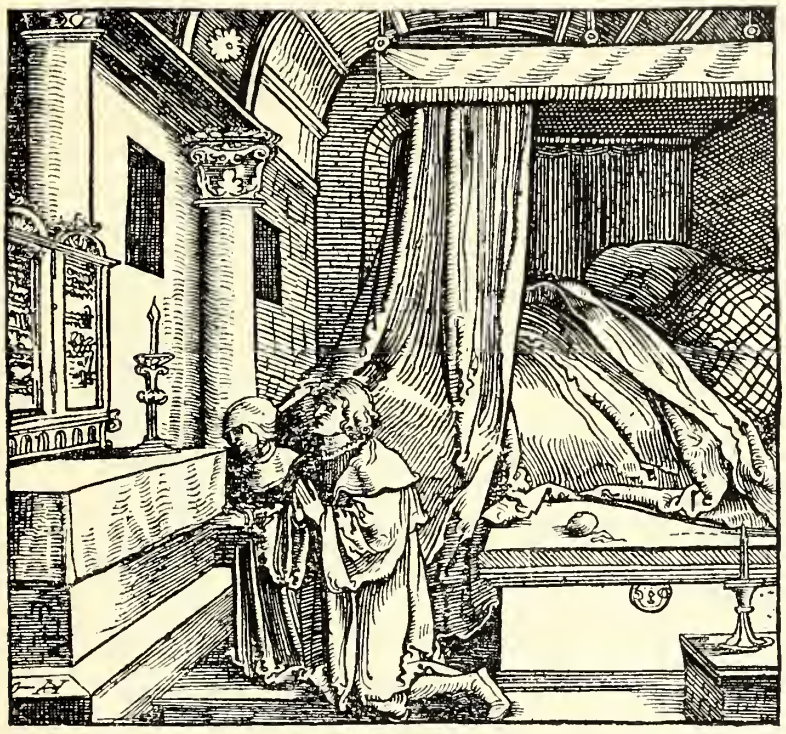
Glanzgold faſt ebenſoviel Raum ein wie die bemalte Leinwand; nur hie und da tritt das Beſtreben hervor, der Umrahmung mit feinerer, auf Hebung des Bildes berechneter Form auch eine beſcheidenere metalliſche Lokalfarbe zu geben. In einer berühmten Gallerie hat man (es iſt ſchon lange her) die guten alten Rahmen aus dem 16. und 17. Jahrhundert durch jene ſcheulederartigen Goldrahmen erſetzt — die erſteren liegen noch heute in einer Rumpelkammer. Die unvermeidliche Reaktion geht nun wieder zu weit, wenn ſie den vergoldeten Rahmen lediglich durch den ſchwarzen und braunen erſetzen will. Das Richtige iſt vielmehr feinſtes künſtleriſches Zuſammenſtimmen: Der Rahmen ſoll auch farbig betrachtet die Verbindung zwiſchen Wand und Bild herſtellen. Mit dieſer höheren, der Gallerie- und Ausſtellungsſchablone entgegengeſetzten Auffaſſung verträgt es ſich ſehr gut, wenn wir in beſonderen Fällen die Vergoldung mit einer ſaftgrünen oder braunrothen Laſur verſehen oder den Rahmen aus grünlich oder roth gebeiztem Holze nehmen, um den im Bilde und den auf der Wand vorherrſchenden entgegengeſetzten Farbenautoritäten Roth bezw. Grün ein Gegengewicht zu geben — eine Praxis, welche der deutſchen Gothik und Renaiſſance durchaus nicht fremd war.

Mit der neutralen Zone iſt eigentlich ſchon der Anfang der *Triade,* des farbigen Dreiklangs, gegeben. Denn auch in der Dekoration gilt der weiſe Satz: »Aller guten Dinge ſind drei« — man würde freilich beſſer ſagen »mindeſtens drei«. Es genügt dem Auge nicht, ſich an der einfachen Harmonie zweier Farben zu letzen. Bleiben wir zunächſt bei der Dreizahl, ſo laſſen ſich ſofort aus dem zwölftheiligen Farbenkreis des Spektrums (S. 99) mehrere Gruppen in der Art herausnehmen, daſs man zwiſchen je zwei Farben der Auswahl immer zwei des Kreiſes überſpringt. Man kann dieſe Triaden noch immer »phyſiologiſch« nennen, weil ſich aus jeder derſelben das ganze Spektrum zuſammenſetzt. Es ſind die folgenden:

Purpur — Gelb — Cyan- (Türkiſen-) Blau.
Karminroth — Gelbgrün — Ultramarin.

Zinnoberroth — Spangrün — Blauviolett.
Orange — Blaugrün — Purpurviolett.

Aber auch mit den Miſchungen in bräunlichen Tinten, welche ja in dem ſehr mangelhaften Farbenkreiſe nicht vertreten ſind, laſſen ſich zahlreiche Dreiheiten bilden. Das Weſen der »bräunlichen Triaden«, wenn ich ſie ſo nennen darf, beſteht darin, daſs den kalten Farben etwas von den warmen, den warmen etwas von den kalten mitgetheilt wird, wodurch zwar die ganze Zuſammenſtellung an Energie verliert, dafür aber an Milde und Innigkeit, an »Stimmung«



111] Nach einem Holzſchnitt Hans Schäuffelein's, Anfang des 16. Jahrhunderts.

gewinnt — das eben, was wir an der Färbung alter Oelbilder und Gobelins, ſowie alter orientaliſcher Teppiche ſo hoch ſchätzen, und dasſelbe, was uns in der herbſtlichen Landſchaft ſo wohlig anheimelt und erwärmt. Daſs auch die Farben der bräunlichen Triade*) durch neutrale Zonen vielfach verbunden, verändert und gehoben werden können, iſt ſelbſtverſtändlich; es iſt aber wohl darauf zu achten, daſs in ſolchem Falle auch den weiſsen, ſchwarzen, goldenen etc. Konturen ein verhältniſsmäſsig wärmerer Ton zu geben, daſs die »Patina« der ganzen Dekoration auch auf ſie zu übertragen iſt.

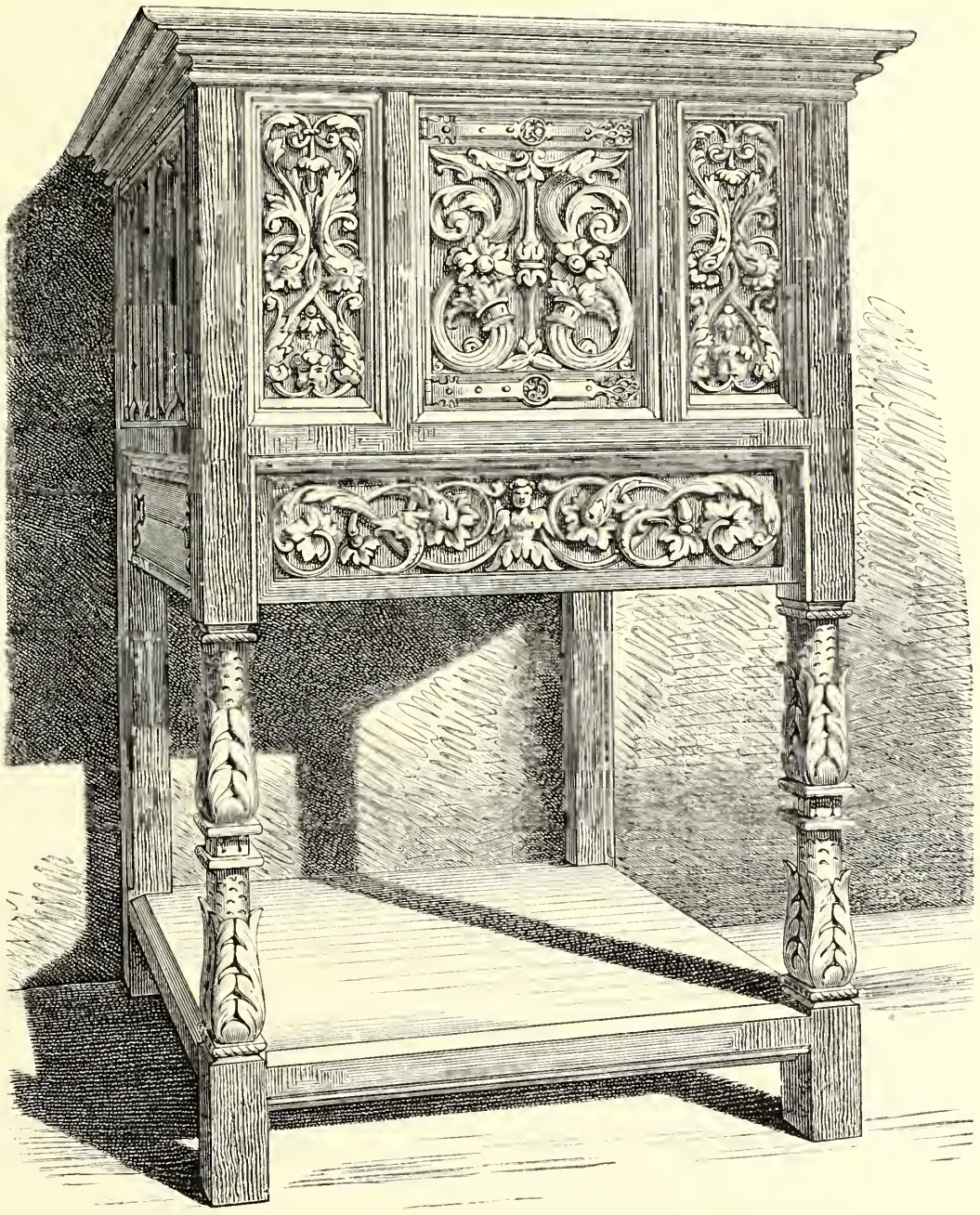
Sobald die Zwiſchenräume im Spektrum weſentlich verkleinert werden, beginnen die von *Goethe* ſehr gut mit dem Namen der »charakterloſen« bezeichneten Zuſammenſtellungen. Das gilt z. B. von dem Doppelpaar; »Purpurroth, Grün, Zinnoberroth, Blau«. Wenn dieſe und andere gleich nah oder näher verwandte Farben trotzdem in gewiſsen Fällen als Nachbarn prächtige Wirkungen machen, ſo iſt das nur möglich bei einer ſehr geſchickten Verflechtung mit neutralen Zonen, nicht blos in Form ſchmaler Konturen, ſondern auch in Form trennender Felder. Mit gut berechneten Uebergängen kann man ja, wie uns die Orientalen lehren, die unglaublichſten Farbenzuſammenſtellungen riskiren; aber freilich nicht ohne groſses Geſchick und feine Empfindung. Namentlich

*) Als praktiſches Hilfsmittel leiſtet der Atlas zu *Chevreul's* »Expoſé« etc. (oben S. 100) noch immer leidlich gute Dienſte, obſchon er auf falſchem Prinzip beruht. Sehr nützlich wäre eine deutſche Ausgabe des Textes, worin für jeden Farbenton zahlreiche Beiſpiele aus der anorganiſchen wie Pflanzen- und Thierwelt beigebracht ſind; nur müſsten den lateiniſchen Benennungen derſelben auch die deutſchen beigefügt werden.

dann, wenn zur Ausfüllung der neutralen Zonen die Farbengebilde der Natur ſelbſt, z. B. in der rohen Wolle, Seide etc., verwandt werden, und wenn die polychromen Muſter eine gewiſſe Höhe ſtilvoller Formvollendung erreichen, darf die Farbenwahl als nahezu unbeſchränkt gelten.

Damit kommen wir zu der wichtigen Frage, wie ſich die Farben *in Bezug auf ihre räumliche Ausdehnung und Anordnung* untereinander zu verhalten haben? Man kann die Antwort hierauf ſowohl aus den eigenen ſubjektiven Empfindungen, als aus der Beſchaffenheit der farbigen Dekoration aller Zeiten herleiten. Beiden Geſichtspunkten Rechnung zu tragen, wird das Beſte ſein. Nur muſs man ſich davor hüten, in dieſer Frage des künſtleriſchen Behagens allzu ängſtlich nach *Formeln* zu ſuchen; wer ſolche ſuchet, der wird ſie wohl finden, aber er verengert ſich damit nur den Geſichtskreis und an Stelle des Schlüſſels, mit dem er das Geheimniſs der Kunſt zu erſchlieſsen gehofft, bleibt ihm der Irrthum. So ſteht es auch mit den ſogenannten *farbigen Aequivalenten*. Der Engländer *Field* glaubte entdeckt zu haben, daſs die drei »Grundfarben« Gelb, Roth und Blau (bei gleicher Intenſität) im Flächenverhältniſs von 3 : 5 : 8 die einzig wahre 16theilige Harmonie darſtellen; für die Zuſammenſtellung Orange, Purpur, Grün berechnete er hiernach das Verhältniſs 8 : 13 : 11 = 32 u. ſ. w. Auch *Arthur Schopenhauer* hat ähnliche Zahlen zu ermitteln geſucht. Die *Field*'ſche Lehre erhielt neues Anſehen durch die Zuſtimmung des Engländers *Owen Jones*, des Herausgebers einer ſehr verdienſtvollen Sammlung farbiger Ornamente aller Zeiten und Völker (1856), und dieſer Autorität iſt es wohl hauptſächlich zuzuſchreiben, daſs ſelbſt *Gottfried Semper**) ſich rückhaltslos der Theorie angeſchloſſen hat. Dieſelbe beruht auf folgenden unrichtigen Vorausſetzungen: 1. daſs die Farben Gelb, Roth und Blau die »Grundfarben« ſeien; 2. daſs ſie in Bezug auf ihr Vermögen, die Sehnerven anzuſpannen und zu ermüden, ſich wie 3 : 5 : 8 verhalten; 3. daſs die Miſchung der genannten

*) Der Letztere ſagt (»Stil« 2. Aufl. S. 47): »Eine Miſchung von 8 mal Blau, 5 mal Roth und 3 mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem ſekundären Violett gegenüber, ſo nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violett dagegen die übrigen 13 Theile zuſammen. Dieſes Violett beſteht aber ſelbſt aus 8 Theilen Roth. Kombinirt man nach dem Prinzipe der gleichmäſsigen Vertheilung das Roth im Gegenſatze zum Grün, ſo muſs das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grund. Setzt man Grün, Blau und Violett neben einander, ſo darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 1, das grüne Feld = 2 + 3 = 5, das violette Feld = 2 + 5 = 7 ſein. Doch ſind natürlich auch andere Verbindungen dieſer drei Farben geſtattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), ſo bleibt für die Muſter ein Raum von 8 Theilen. Soll dieſes Muſter nur *eine* gemiſchte Farbe haben, ſo beſteht dieſe aus 5 mal Roth, 1 mal Gelb und 2 mal Blau«. Was wohl ein perſiſcher Teppichweber zu dieſem Rezepte ſagen würde?



112] Credenzſchrank, deutſche Arbeit um 1530; k. b. Nationalmuſeum zu München.

Farben in dieſem Verhältniſs ein neutrales mittleres Grau ergeben — während es in Wirklichkeit *Farbſtoffe* waren, durch deren Miſchung Field ein ſolches Reſultat erreichte; 4. daſs ein nach dem fraglichen Rezept zuſammengeſtelltes, polychromes Muſter, aus der Ferne geſehen, im Ganzen einen grauen, indifferenten Eindruck mache; 5. daſs es die Aufgabe der vielfarbigen Dekoration ſei, bei

der reichſten Abwechſelung im Einzelnen doch im Ganzen eine beruhigende graue Monotonie zu erzielen; endlich 6. daſs dieſem Ideale die Farbenvertheilung auf den beſten orientaliſchen Muſtern thatſächlich entſpreche.

Von allen dieſen Irrthümern iſt der letzte der merkwürdigſte; denn wenn wir, was an ſich ſehr lehrreich iſt, die »Grammatik der Ornamente« von *Owen Jones,* oder den prachtvollen Atlas von *Priſse d'Avennes* über die arabiſche Kunſt, oder eine gröſsere Anzahl orientaliſcher Teppiche und Tücher genau beſehen, ſo müſſen wir wohl die reiche Phantaſie der alten Meiſter des Oſtens bewundern, aber von dem Prinzip der »farbigen Aequivalente« können wir dabei nicht viel entdecken. Es fällt ſogar nicht ſchwer, muſtergiltige Beiſpiele für die Umkehrung des ganzen Prinzips zu finden; ſo habe ich einen reizenden alten Teppich vor mir mit goldgelbem Grund und allerliebſt ſtiliſirten Blumen, auf dem ſich Gelb, Roth und Blau in ziemlich gleicher Sättigung eher wie 8 : 5 : 3 verhalten. Man kann das Beharren auf dem Field'ſchen Irrthum eben nur dadurch erklären, daſs nichts dem Erkennen der Wirklichkeit ſchädlicher iſt, als vorgefaſste Meinungen. Vielleicht hat auch eine Urtheilstäuſchung durch farbigen Kontraſt mitgeſpielt; denn allerdings erſcheint das ohnehin lichtſtarke Gelb *zwiſchen* Roth und Blau deſto feuriger, je kleiner der von ihm eingenommene Raum verhältniſsmäſsig iſt.

Und doch iſt ein gutes Körnlein Wahrheit daran, wenn *Semper* die »Ruhe in Folge raſcheſter Vibration« als das eigentlich orientaliſche Prinzip der Ornamentation in Formen und Farben hinſtellt; wenn er von einer durch die Nebeneinanderſtellung vieler Farben- und Formenelemente hervorgebrachten üppigen und florirten Monotonie ſpricht, bei der das Auge nichts *vermiſst,* aber auch nichts Störendes *findet;* wenn er dieſem Prinzipe dasjenige der *Subordination* gegenüberſtellt, »welches darin beſteht, daſs die Kontraſte der Farben nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, ſondern ſich einander bis zu einem beſtimmten Kulminationspunkte ſteigern, der in einem ſolchen Grade das ganze Syſtem beherrſcht, daſs durch ſeine überwiegende *Autorität* die Einheit der Geſammtwirkung erreicht wird«. Nur darf man ſich nicht mit der unfruchtbaren Aufgabe abquälen, die Werke der ornamentalen Kunſt nach *dieſen* Prinzipien etwa in morgen- und abendländiſche zu ſondern! Es muſs vielmehr betont werden, daſs eigentlich *jedes* gute vielfarbige Kunſtwerk die beiden hier angedeuteten Prinzipien bis zu einem gewiſſen Grade *vereinigen* ſoll. Ja ich ſtehe nicht an, dieſen Anſpruch ſowohl gegenüber der Malerei als

113] Kaiſer Maximilian I. bei Marie von Burgund und ihrer Mutter. Holzſchnitt aus dem »Weiſskunig«.

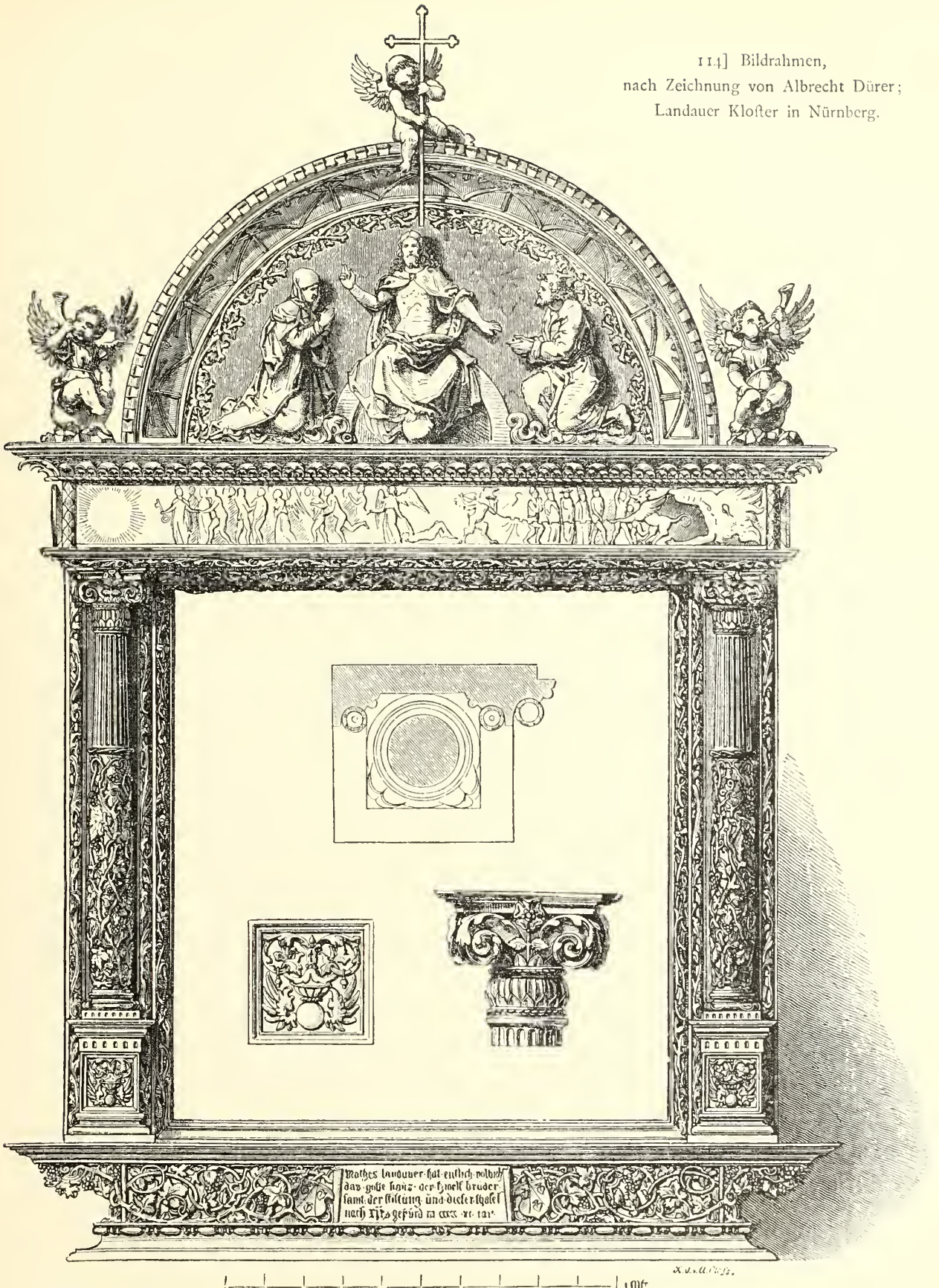
der polychromen Ornamentik zu erheben, weil ich mich der Erkenntniſs nicht verſchlieſsen kann, daſs nicht nur die Dekorationen der Alhambra, ſondern auch die Gobbelins von Arras und die beſten Bilder der groſsen Meiſter der Renaiſſance ſolchem Anſpruche, ſelbſtverſtändlich in den verſchiedenſten Weiſen, gerecht werden.

Und ſteht dies nicht im Einklang mit unſerem eigenen, durch Uebung geſteigerten und verfeinerten natürlichen Bedürfniſs? Das kräftige Auge will keine »Monotonie«, auch dann nicht, wenn dieſe im denkbar bunteſten Kleide dargeboten wird; Gleichmacherei und Aufhebung der Gegenſätze ſind ihm unleidlich, es verlangt nach Veränderung und anregender Beſchäftigung, ſelbſt nach Aufregung und einſeitiger Ermüdung. Gerade die Orientalen haben es trefflich verſtanden, dieſe Forderungen zu erfüllen. Es iſt ja richtig, ſie haben von den »üppigen und florirten« Muſtern, wie überhaupt von der Polychromie einen viel umfaſſenderen Gebrauch gemacht, als die Völker des Weſtens. Der Grund liegt wohl hauptſächlich einerſeits in dem inſtinktiven Beſtreben, die ſonnige Einförmigkeit ihrer Natur durch reichere Farbenſpiele zu überbieten, und andrerſeits in der eigenartigen Entwicklung ihrer Ornamentik. Den Anhängern des Islam war es verboten, die Geſtalten von Menſchen und Thieren zum Gegenſtande bildlicher Darſtellungen zu machen, ein Verbot, das zwar mehrfach auch ſchon in der Blüthezeit mohamedaniſcher Kunſt (namentlich von den Perſern) übertreten wurde, im Ganzen aber doch bewirkte, daſs die geometriſchen, kalligraphiſchen und pflanzlichen Ornamente, alſo gerade die für vielfarbige Behandlung

beſonders geeigneten Formen, eine erſtaunlich virtuoſe Ausbildung erfuhren. Von dieſer höchſt intereſſanten Entwicklung und ihren Beziehungen zur Kunſt des Weſtens, insbeſondere zur deutſchen Renaiſſance, wird noch ſpäter die Rede ſein; an dieſer Stelle ſoll nur betont werden, daſs auch die farbige Dekoration des Oſtens, *als Ganzes* betrachtet, ſo wenig der »überwiegenden Autoritäten« entbehrt, wie jene des Weſtens. Wir können uns dieſs ſofort klar machen, wenn wir in einem gröſseren Zimmer einige der zierlichen kleinen Teppiche nebeneinander ausbreiten, die uns noch heute der Orient liefert. Selten, daſs wir deren zwei oder mehrere beiſammen ſehen, welche denſelben Charakter in Form und Farbe an ſich tragen; laſſen wir den Blick vom einen zum andern ſchweifen, ſo werden wir gerade durch den Wechſel der farbigen Grundſtimmungen froh bewegt. Und ähnlich verhält es ſich bei den Dekorationen der orientaliſchen Wohnräume und Hausfaçaden, der Moſcheen und Paläſte. Was einigen hier als Monotonie erſcheint, das iſt doch wohl nur Folge der Herrſchaft, welche die arabiſche Logik ſelbſt über die gewagteſten Farbenzuſammenſtellungen auszuüben vermag. So ſiegreich über die Farbe, wie das abſtrakt-logiſche Ornament des Oſtens, kann ſich das maleriſch-realiſtiſche Ornament des Abendlandes niemals erweiſen, weil ſchon die bloſse Andeutung der Wirklichkeit zur Beſchränkung in der Farbenwahl zwingt.

So wichtig alſo ſelbſtverſtändlich in jedem einzelnen Falle die Frage iſt, *welche Farben* man zur Erzielung einer dekorativen Wirkung wählen ſoll, und ſo zweifellos hierbei Alles von der *räumlichen Vertheilung* abhängt, ſo laſſen ſich doch mathematiſche Formeln dafür weder geben noch rechtfertigen. Wohl aber kann man einige Regeln aufſtellen, welche als Ausfluſs unſerer phyſiologiſchen und äſthetiſchen Einſicht gewiſſermaſsen den logiſchen *»Stil der Farbe«* bilden, und welche unabhängig vom perſönlichen Geſchmack und von dem Farbenſinn der verſchiedenen Zeiten und Völker einfach Sache des geſunden Menſchenverſtandes ſind; — und zweitens kann man der farbigen Dekoration, der äuſseren ſowohl als der inneren, den Anſpruch auf ein gewiſſes *landsmannſchaftliches oder nationales Gepräge* zuerkennen. Denn wenn wir auch die Behauptung von der theilweiſen Farbenblindheit der alten Hellenen in das Reich der philologiſchen Märchen verweiſen dürfen, ſo muſs doch anerkannt werden, daſs die Farbenempfindungen bei Völkern wie Individuen zum groſsen Theile ein Ergebniſs der Gewöhnung und Ausbildung ſind. Auf den ſonnenverbrannten Wüſtenſohn macht das ſpärliche Grün der Oaſe einen feierlichen, freudig

114] Bildrahmen,
nach Zeichnung von Albrecht Dürer;
Landauer Kloſter in Nürnberg.



erregenden Eindruck; ein deutſcher Forſtwart wird von ſolcher Erregung nicht viel verſpüren, aber ſeinem Auge iſt das grüne Licht ebenſo zum Bedürfniſs geworden, wie dem Auge des Arabers die gelben und röthlichen Lichter der baumloſen ſüdlichen Landſchaft. Dankbar nehmen wir an, was uns der Orient in ſeiner reichen vielfarbigen Kunſt darbietet, aber dem *Ganzen* unſerer farbigen Dekoration dürfen und ſollen wir den Stempel unſerer heimatlichen Natur aufdrücken. Klingt es doch wie ein Lobgeſang auf die deutſche Farbe, was *Victor Scheffel* den aus dem Kreuzzuge kampfmüde in ſein geliebtes Thüringer Land heimkehrenden *Biterolf* ſingen läſst:

Im heiligen Land, im Wüſtenſand
Bin ich zu Feld gelegen
Und kehre ſonnenbraungebrannt
Zu heimiſchen Gehegen:
Nun erſt, mein alter Heimatwald,
Weiſs ich dich ganz zu ſchätzen,
Mich deiner dunklen Prachtgeſtalt
Tagtäglich neu zu letzen.

Ich ſah die Ebne Esdrelon,
Der Aquäducte Bogen,
Und ſah in rauſchender Fächerkron'
Den Palmenhain erwogen.
Fern ſei, ſolch adlig ſchlank Gehölz
Dem Sarazen zu neiden;
Ich muſste um den Trunk des Quells
Mit ſieben Heiden ſtreiten

Ich hab' viel giftigen Schmack und Ruch
Auf Syriens Feld erlitten;
Wie anders ſchmeckt ein voller Zug
Der Luft in Harzwaldmitten!
Wer einmal dieſen Jungbrunn fand,
Der ſchöpft aus keinem andern;
Thüringer Wald, Thüringer Land,
Nur hier mag ich noch wandern!

Will je, der Meerfahrt Reſt, an mir
Ein Wüſtenpeſthauch zehren,
Such ich im Nadelholz Quartier
Ihn ſiegreich abzuwehren:
Denn das iſt deutſchen Waldes Kraft,
Dafs er kein Siechthum leidet
Und alles, was gebreſtenhaft,
Aus Leib und Seele ſcheidet.

Dafs ich wieder ſingen und jauchzen kann,
Dafs alle Lieder gerathen,
Verdank ich nur dem Streifen im Tann,
Den ſtillen Hochwaldpfaden:
Aus ſchwarzem Buch erlernſt Du's nicht,
Auch nicht mit Kopfzerdrehen:
O Tannengrün, o Sonnenlicht,
O freie Luft der Höhen!

Mein Kreuzfahrtſchild hangt im Geäſt
Kriegsruhmes gern ich darbe,
Ich ſchlieſse meiner Tage Reſt
Als Mann der grünen Farbe.
Noch möcht ich pflegen manchen Baum
Den Enkeln einſt zum Schatten,
Noch roden manchen wüſten Raum
Zu Wald und Wieſenmatten;

Noch auf und ab am Inſelsberg
Manch waidlich Jagdlied ſingen,
Und ſo mein Forſtmannstagewerk
Treu, wie ſich's ziemt, vollbringen.
Klopft dann der Oberforſtherr Tod
An meine Kemenaten,
Sein Klopfen wird mir nicht zu Noth
Und ewiger Pein gerathen.

Näht mich in eine Hirſchhaut ein
Im grünen Sonntagkleide,
Das Jagdhorn von Weiſselfenbein,
Den Spiefs legt mir zur Seite;
Verſchliefst die Berggruft mit dem Schild,
Deckt ſie mit Moos und Raſen,
Ich hoff' von dort einſt Wald und Wild
Zur frohen Urſtend zu blaſen.

Ob es uns noch einmal beſchieden ſein wird, mit dem Abglanz dieſer uraltdeutſchen Farbenherrlichkeit unſere häusliche Kunſt zu verklären? Wäre wirklich dem Volke, deſſen Kindheit noch immer vom ſtrahlenden Weihnachtsbaum vergoldet iſt, die Gabe verſagt, in ſeinen Winterquartieren liebevoll nachzubilden, was die heimiſchen Gehege heute wie vor tauſend Jahren an farbigen Wonnen offenbaren?

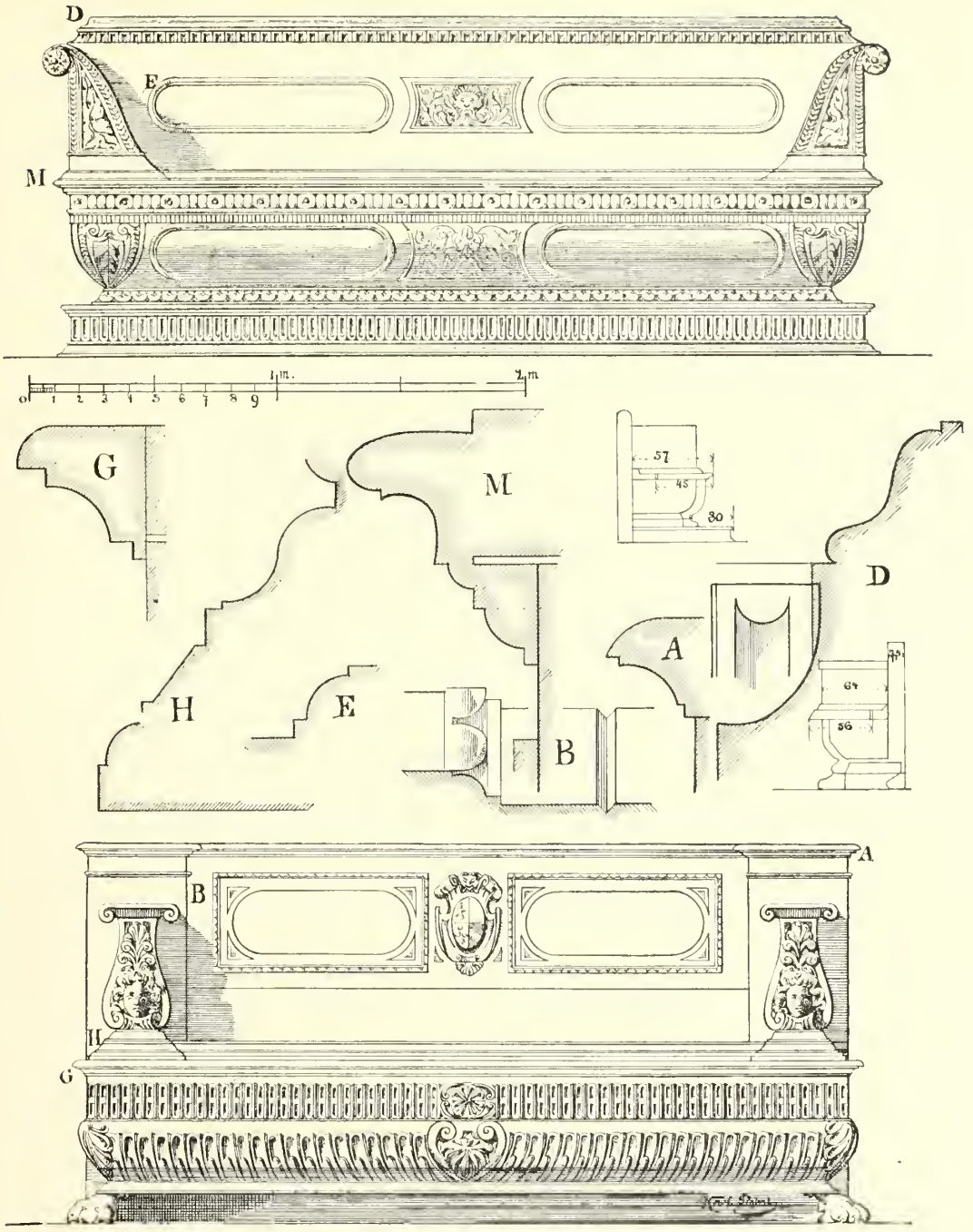
Nach dieſer Abſchweifung in das Reich der Dichtung wollen wir auf dem Wege der trockenen Unterſuchung weitergehen. Wenn wir den hiſtoriſchen Entwickelungsgang der Innendekoration in den letzten Jahrhunderten überblicken, ſo können wir, inſoweit der farbige *Geſammteindruck* in Frage kommt, leicht zwei Kategorien unterſcheiden: Das Zimmer mit überwiegend gedämpfter und geſättigter Farbenſtimmung, wobei keine Farbengebung prinzipiell ausgeſchloſſen, vielmehr eine maſsvoll polychrome Dekoration Ideal iſt; — und das Zimmer mit ſehr heller Geſammtſtimmung, wobei ein gewiſſer Grundton das Ganze beherrſcht, modifizirt, ja geradezu ausſchlieſsend wirkt. Dort begegnen wir natürlich-künſtleriſcher Freiheit: jedem Stoffe und jedem Gegenſtande wird gewiſſermaſsen ſein farbiges Recht zu Theil, ein jedes Ding kann ſeine Individualität auch durch die Farbe ausdrücken, ja die farbige Uniformirung begrifflich nicht zuſammengehöriger Partien erſcheint hier geradezu als unlogiſch, ſtillos; in dieſer Art der farbigen Dekoration, welche zu allen Zeiten bis zur Spätrenaiſſance, mit vielfachen Variationen ſelbſtverſtändlich, die herrſchende war, — in ihr ſehen wir auch die phyſiologiſch-äſthetiſchen Forderungen verwirklicht: Ruhe und Befriedigung im wohlthuenden Wechſel farbiger Harmonien. Der Raum bildet ein polychrom zuſammengeſtimmtes, geſchloſſenes Ganzes. Bis in das 17. Jahrhundert hinein entſpricht auch das Koſtüm der farbigen Grundidee.

Ganz anders die *helle Farbeneinſeitigkeit* oder *Iſochromie.**) Ihr hervorſtechender Charakterzug iſt ihre Unverträglichkeit mit fremden Farbenautoritäten; ja ſelbſt die phyſiologiſchen Ergänzungen ſind prinzipiell verpönt, ſtarke Gegenſätze faſt ausgeſchloſsen. Alles bewegt ſich in *einer* Richtung; den einfarbigen Effekt zu ſteigern müſſen Natur und Kunſt ſich jede Beſchneidung gefallen laſſen. Wände, Thüren und Möbel erhalten helle Anſtriche, Portièren und Möbelſtoffe müſſen die Färbung der Wandflächen annehmen, nur etwa das ein-

*) Eine vollkommene Verdeutſchung des Wortes »Iſochromie« giebt es nicht. Es bedeutet die allgemeine Richtung und Steigerung einer gewiſſen Farbenautorität (z. B. Blau), wobei die ausgiebigſte Verwendung neutraler Farben (Weiſs, Grau, Silber, Gold) nicht ausgeſchloſſen iſt.

gerahmte Porträt oder Landſchaftsbild, ſowie der Gobelin dürfen ihre Darſtellungen natürlich färben — obſchon dem Geiſt der Dekoration auch in dieſen Stücken namhafte Konzeſſionen gemacht werden. Aber nicht blos von den Wänden und Möbeln, auch von den Leibern der Menſchen verſchwinden die alten dunklen Prachtfarben: Burgunderroth wird Scharlach, Indigo wird Bayriſchblau; an die Stelle des alten ſchweren Sammets tritt mehr und mehr der glitzernde Atlas. Helle Neutra, namentlich Weiſs, Silber und Gold, werden in ausgiebigſter Weiſe verwendet. Ueppig, leuchtend, elegant, zierlich, kokett — das ſind die Bedingungen, welchen ſich jede mehrfarbige Zuſammenſtellung fügen muſs.

In der That hat die iſochrome Dekoration eine ganz eigene Grammatik und Logik, welche von den Regeln der *allgemeinen* praktiſchen Farbenlehre weſentlich abweichen. Die Iſochromie hat ihre ſyſtematiſche Durchbildung recht eigentlich im 18. Jahrhundert erfahren, obſchon vereinzelte Beiſpiele bereits im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert vorkommen. Ihre Entſtehung verdankt ſie dem feſtlichen Bedürfniſs des *Fürſtenſchloſſes.* Stellen wir uns eine Flucht von Prachtgemächern vor, welche Nachts von tauſend Flammen erleuchtet ſind, ſo können wir bei einiger Phantaſie uns denken, daſs wir beim flüchtigen Durchwandern des blauen, des gelben, des rothen, des grünen Zimmers etc. bis zum »weiſsen Saal« wohl einen angenehmen Farbenrauſch bekommen. Jeder Raum für ſich bildet eine Analogie zu dem Innern des goldenen Bechers; auch hier wird die einheitliche Lokalfarbe durch zahlloſe Reflexe des gleichfarbigen Lichtes zur gröſsten Innigkeit geſteigert. Mit allen Fineſſen ſehen wir Spiegel, Glanzgold und Glanzſilber, Kryſtalle, Porzellan, Atlastapeten, gewichſte Fuſsböden, Lackfarben, Malerei und Stuckatur, überreiche Toiletten und lebende Büſten mit ſtrahlendem Brillantſchmuck zur Erreichung beſtrickender iſochromer Effekte zuſammenwirken. Daſs man ſich dabei mehr und mehr der *hellen* Farbentöne bediente, hat ſeinen Grund wohl hauptſächlich in der Beleuchtungsfrage: Ballfeſte u. dergl. pflegen Nachts veranſtaltet zu werden, bei der Umſtändlichkeit und den Koſten des Kerzenlichtes aber muſste man von dunklen, viel Licht verſchluckenden Farbengebungen möglichſt abſehen. Und hier möchte ich gleich dem alten Irrthum entgegentreten, als ob jene hellen Farben »ſchwächliche, ſüſsliche« ſeien. Phyſiologiſch betrachtet ſind ſie das nicht, im Gegentheil, ſie muthen dem Auge gröſsere »Arbeit«, gröſsere Konſumtionskraft zu, als die dunklen Töne. Jenes Vorurtheil rührt wohl daher, daſs allerdings das *Leben* in dieſen hellen Räumen und den entſprechenden



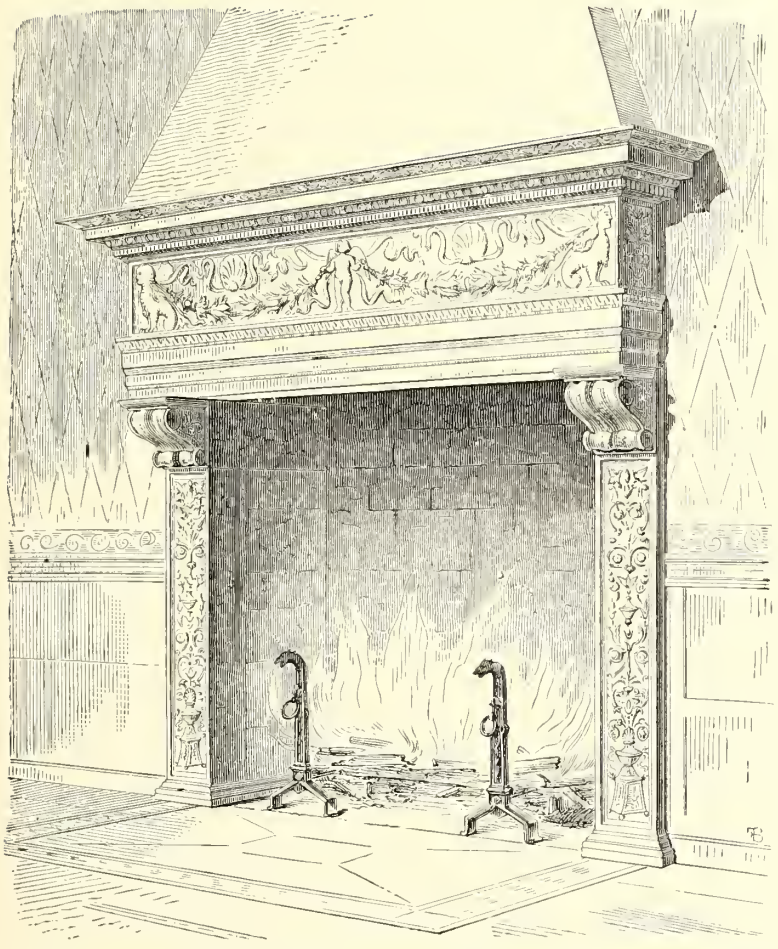
115] Italieniſche Sitzbänke, Anfang des 16. Jahrhunderts. Gez. von K. Probſt.

hellen Toiletten ein übermäſsig genuſsfrohes, ſinnliches und entnervendes war. Dem Auge aber wurde hier nicht die Ruhe gegönnt, welche es in dem Wechſel geſättigter, tiefer Farbentöne (Gothik, Renaiſſance) findet, vielmehr wurden an den vornehmſten aller Sinne gerade die höchſten Anforderungen geſtellt. Daher wirken denn auch die hellleuchtenden Nymphen des Schäferſtils

beſtrickend, berauſchend, aber bald ermüdend — dem Prinzen Champagner vergleichbar, nur daſs ſie in der Qualität ihrer Erregungskraft viel ausſchlieſslicher ſind, als dieſer leichtſinnigſte Sohn des Bacchus. Denn man trinkt wohl in einer altdeutſchen Stube mit beſtem Erfolge Champus, — aber Amalienburg*) und Gerſtenſaft, wie reimt ſich das zuſammen? — — Schon dieſe wenigen Erwägungen machen uns klar, warum wir uns mit den unläugbar reizenden und liebenswürdigen Grazien des fürſtlichen Rococo nicht allzu lange in demſelben Raume wohl fühlen; ſie ſelber treiben uns koſend hinaus, um uns an der Schwelle des nächſten Gemaches mit neuem Zauber zu umgarnen.

Die *Iſochromie,* über einen ganzen in ſich abgeſchloſſenen Wohnraum ausgebreitet, iſt um ſo verkehrter, je mehr der Bewohner gerade auf dieſen *einen* Raum angewieſen iſt. Rechtfertigen läſst ſie ſich dann, wenn man eine ganze Reihe von Räumen jeden in einer anderen Farbenautorität dekoriren kann. Bei ihrer Nachahmung in kleineren Verhältniſſen wird ſehr häufig überſehen, daſs ihr innerſtes Weſen auf fürſtliche und feſtliche Prachtentfaltung gerichtet iſt und daſs ihre Erfolge gerade auf dem *mehrfachen Wechſel der Szene* und der räumlich abgeſchloſſenen einfarbigen Grundſtimmungen beruhen, alſo auf Bedingungen, welche das bürgerliche Haus in der Regel nicht erfüllt. In einem Zimmer, das zu dauerndem, regelmäſsigem Aufenthalt beſtimmt iſt und das überdies verſchiedenen Zwecken dienen ſoll, muſs eine verſtändniſsvolle Dekoration ſich ebenſo von monotoner Einfarbigkeit wie von verwirrender Buntſcheckigkeit fern halten. Wer da meint, er verübe etwas vornehm Stilvolles, wenn er ängſtlich die gleichfarbigen Stoffe für Tapeten, Möbel und Vorhänge ſeines Zimmers zuſammenſucht, der geht in der Irre. Er hat einmal etwas von »Harmonie« in der Farbe gehört, ohne ernſtlich nachzudenken, was damit gemeint ſein könne. Auch das vorige Jahrhundert hat übrigens neben der vorhin geſchilderten fürſtlichen eine, wenn ich ſo ſagen darf, *»bürgerliche«* Dekoration gekannt, in welcher bis zu einem gewiſſen Grade den Stoffen und Gegenſtänden ihr farbiges Recht wurde, und es iſt eine durchaus falſche Vorſtellung, wenn dem Rococo und ſeinen nächſten Vorfahren und Nachkommen ſchlechtweg jede Natürlichkeit abgeſprochen wird. Wie dieſe Stilbildungen bezüglich ihrer Formen und Ornamente vielfach mit geradezu erſtaunlicher Virtuoſität den Anſchluſs an die Natur geſucht und gefunden haben, ſo ſind auch ihre Farben

*) Die Amalienburg im Nymphenburger Park, vielleicht das Reizvollſte, was überhaupt an iſochromer Rococodekoration geſchaffen worden iſt; ich werde darauf ſpäter zurückkommen.



116] Marmor-Kamin im Palaft von Urbino, italieniſche Frührenaiſſance.

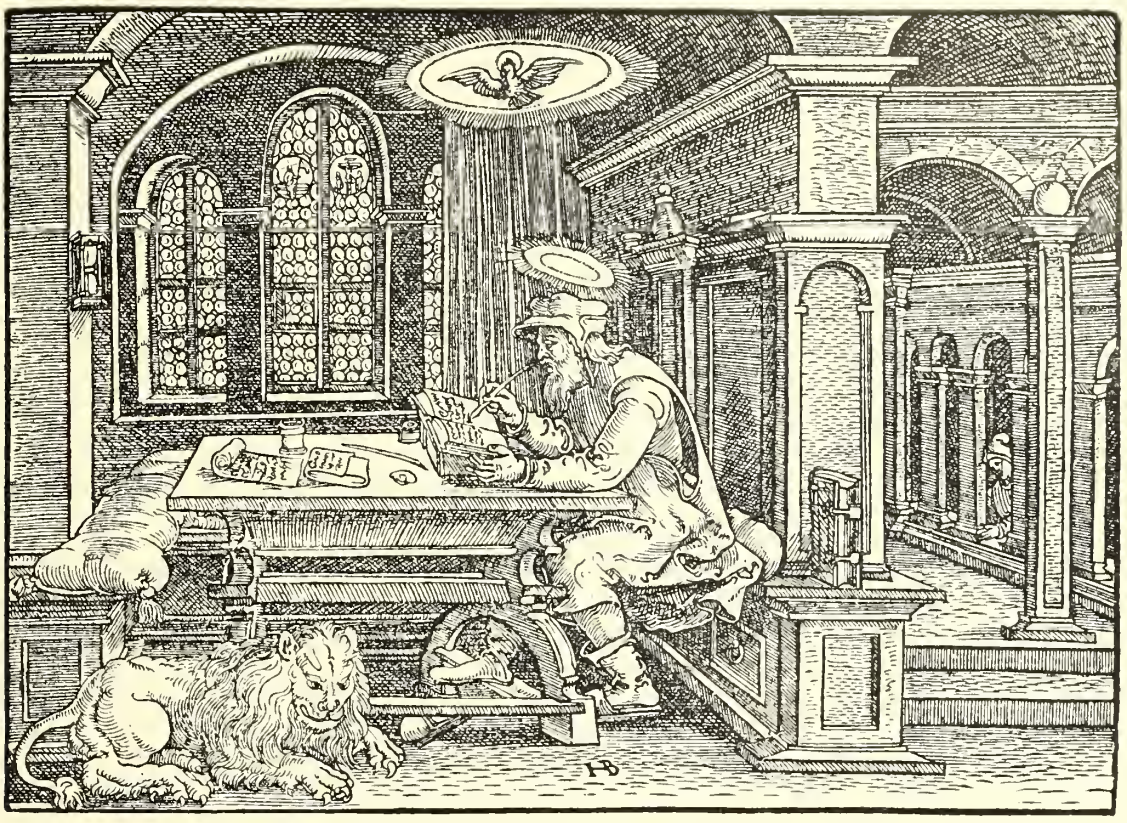
unter gewiſſen Vorausſetzungen natürliche und frei individualiſirende. Die erſte dieſer Vorausſetzungen iſt die, daſs Thüren und Möbel in ihrer natürlichen, wenn auch durch Wachspolitur und feine Fournituren gehobenen *Holzfarbe* erſcheinen. Mit dieſem Farbenelement, das namentlich im deutſchen Bürgerhaus faſt immer das herrſchende geblieben iſt, hat ſich denn auch eine gewiſſe zarte Polychromie an den Möbelſtoffen, Gardinen und Tapeten ſehr wohl vertragen. Wie reizend ſind z. B. die bunten Webereien und Stickereien (Petitpoints) auf Stühlen und Kanapees, an ſpaniſchen Wänden und Kaminſchirmen, die bunten Tapeten des Louis XVI. u. ſ. w. Andererſeits finden wir unter den Möbelſtoffen des bürgerlichen Zimmers neben Seide und Atlas auch das ſtarke Tuch, das noch ſtärkere braune Leder und den gepreſsten Wollenplüſch. Aber es iſt richtig, daſs trotzdem auch den polychromen Dekorationen des vorigen Jahrhunderts eine gewiſſe »iſochrome Tendenz« innewohnt, die ſich namentlich in der Vermeidung ſehr dunkler Farben an Wänden und Möbelſtoffen und andererſeits in der möglichſten Beibehaltung derſelben Farbenautorität äuſsert, falls eine ſolche z. B. an den geſtrichenen oder tapezirten Wandpartien zu Tage tritt.

Bietet alſo die vollkommene Iſochromie keine dauernde Befriedigung, ſo können wir doch ſelbſt im »altdeutſchen Zimmer« nicht umhin, gewiſſen gröſseren Partien der Dekoration einen einfarbigen Charakter zu verleihen. Während am

Fufsboden wie an der Decke, über welche der Blick nur flüchtig hinftreift, fehr wohl eine reiche Buntfarbigkeit (Polychromie) erträglich ift, fucht unfer Auge beim geraden Ausblick in der Gefichtshöhe ruhigere Eindrücke. Ich glaube nun, dafs fich in der Art, wie man *diefem* Bedürfniffe am Beften gerecht wird, die Nationalität der häuslichen Kunft deutlich ausfprechen läfst. Indem wir der deutfchen Herbftlandfchaft in der Zeit der Weinlefe ihre warmen, faftvollen Farbenftimmungen entlehnen, fchaffen wir fowohl unferem Gemüthe als unferem finnlichen Auge Befriedigung. Es find namentlich die *braunen*, *bräunlich-rothen* und *grünen*, die *grünlich-* und *bräunlich-gelben* und endlich die *gelblich-weifsen* Töne, lauter Mifchfarben, in denen die »warmen«, d. h. hier die erregenden Strahlen überwiegend vertreten find. So unbefchränkt auch die Farbenwahl für fehr kleine Felder des Gefichtskreifes ift, fo befchränkt ift fie für den Schmuck der grofsen Wandflächen, felbft für den Stoffüberzug eines Stuhles oder eines Divans. Bevor wir aber auf die Verwendbarkeit der einzelnen Farben näher eingehen, mufs noch das *allgemeine Gefetz* erörtert werden, welchem alle und jede ifochrome Dekoration unterworfen ift.

Unfer Auge hat das Bedürfnifs, den Blick jederzeit auf einen beftimmten Punkt zu fixiren, felbft dann, wenn wir gar nichts Beftimmtes erkennen wollen, wenn wir »in's Blaue fehen«. Ob nun gleich das Himmelsgewölbe mit feinen wunderbaren, jeder farbigen Nachbildung fpottenden Lichtreflexen uns geheimnifsvoll anzieht — fobald dem im Unendlichen irrenden Blick die Geftalt eines kreifenden Sperbers oder einer Schwalbe begegnet, folgt er ihr unwillkürlich nach. Was aber dem Firmament oder feinem Spiegelbild im windftillen See fo unergründlichen Zauber verleiht, nämlich die halb ftereofkopifch-finnliche, halb intellektuelle Empfindung der Tiefe, das mufs jeder künftlichen Einfarbigkeit fehlen, und wenn uns ja eine folche auf gröfserer Fläche geboten wird, ohne dafs der Blick feine feften Ruhepunkte findet, fo befchleicht uns eine Art *horror vacui,* ein Abfcheu vor der Leere. Das einfarbige Kolorit grofser Flächen ift daher beunruhigend, armfelig, todt, traurig, überhaupt *ftillos;* um es geniefsbar zu machen, müffen wir es durch Merkmale unterbrechen und beleben. Haben wir vorhin im *Kontur* das beruhigende Element der vielfarbigen Dekoration kennen gelernt, fo tritt uns nun ein ganz analoges Erfordernifs für die einfarbige Dekoration entgegen. Wo diefe beiden fehlen, kann von farbiger »Kunft« nicht die Rede fein.

Die Unterbrechungen der einfarbigen Flächenerfcheinung können nun hervorgebracht fein durch plaftifche oder durch graphifche Hilfsmittel; fie



117] St. Marcus, Holzſchnitt von Hans Broſamer, um 1540.

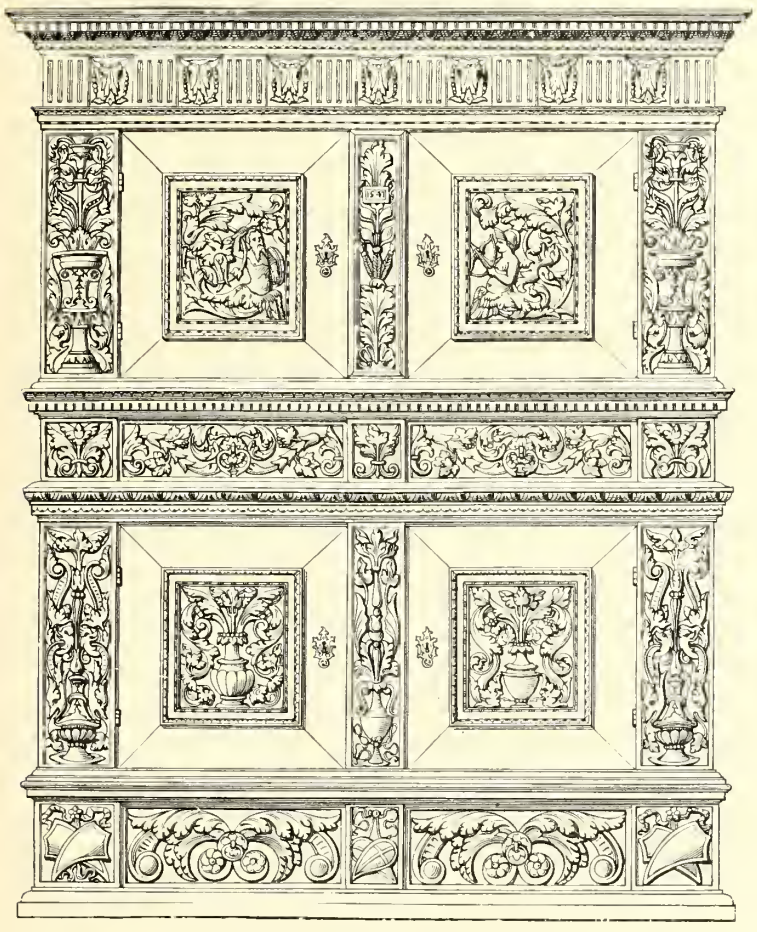
können dem Körper des einfarbigen Gegenſtandes organiſch eingefügt oder nur gelegentlich angepaſst ſein; ſie können mit ihm denſelben farbigen Charakter theilen oder andere Elemente in die Einfarbigkeit hineintragen. Dem dekorationskundigen Leſer wird es leicht fallen, für alle dreiſsig oder mehr Möglichkeiten dieſes Syſtems Beiſpiele genug zu finden; aber freilich wird er ſich auch mancher Beiſpiele der Verkehrtheit und Geſchmackloſigkeit erinnern. Denn eine jede Art von farbiger Unterbrechung hat ihren eigenen Stil: die Falte, das Relief, die Tektonik, die Inkruſtation, die Intarſia, das iſochrome und das polychrome Flächenmuſter, die Malerei etc. — alle dieſe Dekorationselemente haben ihre aus Mittel und Zweck mit Nothwendigkeit ſich ergebende Logik. Eine kurze Klarſtellung der hier in Betracht kommenden wichtigſten Prinzipien wird uns ſpäter manchen umſtändlichen Beweis von Fall zu Fall erſparen; wie es ſich denn überhaupt als ſehr nützlich erweiſt, die wechſelnden Launen des Geſchmackes durch feſte Grundſätze auf ihren rechtmäſsigen Spielraum

118] Partie aus dem Wladislavſaal in der Burg auf dem Hradſchin zu Prag, erbaut von Benedikt von Laun um 1500. (170′ lang, 30′ breit, 43′ hoch.)

einzuſchränken. Die Aufgaben der Dekoration werden dadurch zwar etwas ernſter und ſchwieriger, aber auch lohnender, und wir retten ſie aus dem Bereiche der Mode in dasjenige der ſtilvollen Kunſt.

Rein phyſiologiſch betrachtet, wird die Forderung der farbigen Unterbrechung ſchon durch die kleinſten wahrnehmbaren Bilder*) erfüllt, d. h. ſobald wir unſere beiden Augen auf beſtimmte Punkte feſt »einſtellen«, unſere beiden Blicke zu einem einzigen vereinigen können. Da aber die Erkennbarkeit jedes Bildes von einer gewiſſen Nähe abhängt und wir doch im Wohnraume die Anſicht unſerer Umgebung häufig wechſeln, ſo verlangt die Dekoration ein auf die verſchiedenen Entfernungsmöglichkeiten berechnetes Syſtem. Wenn wir am gedeckten Tiſche ſitzen, ſo bietet ſchon das einfache grobe Gewebe des weiſsen Leinentuches dem Auge farbige Unterbrechungen genug dar; ſobald wir uns ſoweit entfernen, daſs wir Kette und Schuſs des Gewebes nicht mehr erkennen können, gleichwohl aber die Fläche des Tuches noch immer einen groſsen Theil unſeres Sehfeldes einnimmt, ſo brauchen wir Unterbrechungen von ſtärkerer Zeichnung, ſei es in Form von allerlei Tiſchgeräth oder — wenn das weiſse Tuch ſelbſtſtändig dekorativ wirken ſoll — von eingewebten Muſtern, Stickereien etc. Aehnlich bei der weiſsen Wandfläche, die nur dann recht »ſtilvoll« iſt, wenn ſie nicht allein für die entferntere Anſicht plaſtiſch oder maleriſch unterbrochen iſt, ſondern auch bei nächſter Betrachtung im rohen Kalkwurf oder ſandigen Anſtrich dem irrenden Blicke kleinſte Ruhepunkte gönnt.

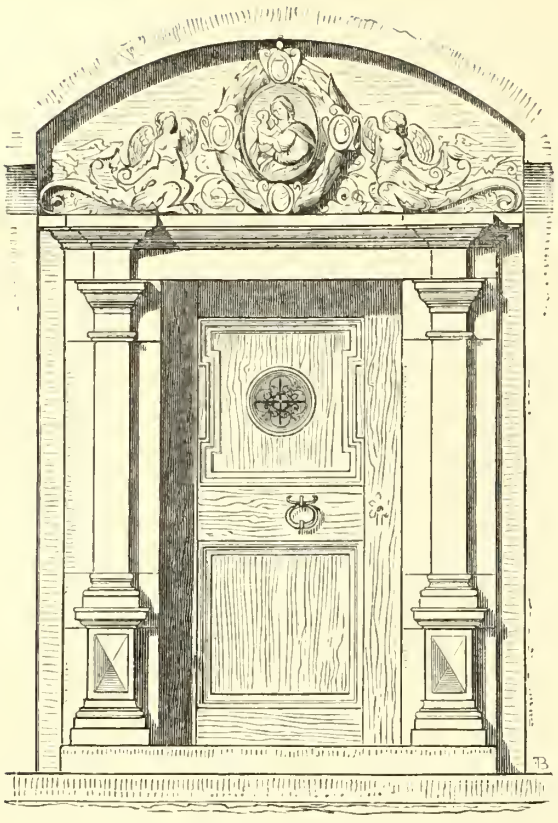
*) Eingehend behandelt bei *Helmholtz* a. a. S. 215—218 und 841.



119] Schrank der Frührenaiſſance aus Nürnberg, um 1530.

Es iſt alſo ein dekoratives Geſetz, daſs alle gröſseren einfarbigen Flächen, welche wir in der Nähe zu betrachten in die Lage kommen, eine gewiſſe rauhe Erſcheinung oder, wenn ſie körperlich glatt ſind, eine belebende Zeichnung haben. Und zwar bedient ſich die edlere Dekorationskunſt zur Erzeugung dieſer farbigen Unterbrechungen erſten Grades mit Vorliebe der natürlichen Gebilde, wie ſie uns in den Geweben aus Wolle, Flachs und Seide, in den Jahresringen, Markſtrahlen und Maſern des Holzes, in den Unebenheiten des rohen Mörtelbewurfs, in den Adern des Marmors u. ſ. w. entgegentreten. Da aber, wo dieſe natürlichen Mittel — was übrigens, wie wir noch ſehen werden, an ſich gewiſs nicht »ſtilvoll« iſt — durch künſtliche erſetzt werden, muſs auch die Erſcheinung der erſteren möglichſt angeſtrebt werden, ſo zwar, daſs die iſochrome Papiertapete das Ausſehen des Gewebes (gerippte und Velourtapeten), der Holzanſtrich die natürliche Zeichnung des Holzes erhält u. ſ. w. Dieſe Andeutungen werden genügen, um den Grund zu erklären, warum z. B. die ſatinirten Unitapeten, ferner die mit deckenden Oel- oder Leimfarben überzogenen Thüren, Möbel und Fuſsböden, die ſpiegelglatten weiſsen Oefen u. ſ. w. ſchlechterdings keine Berechtigung in einem Zimmer haben, welches im Sinne der guten Renaiſſance als ſtilvoll gelten ſoll.

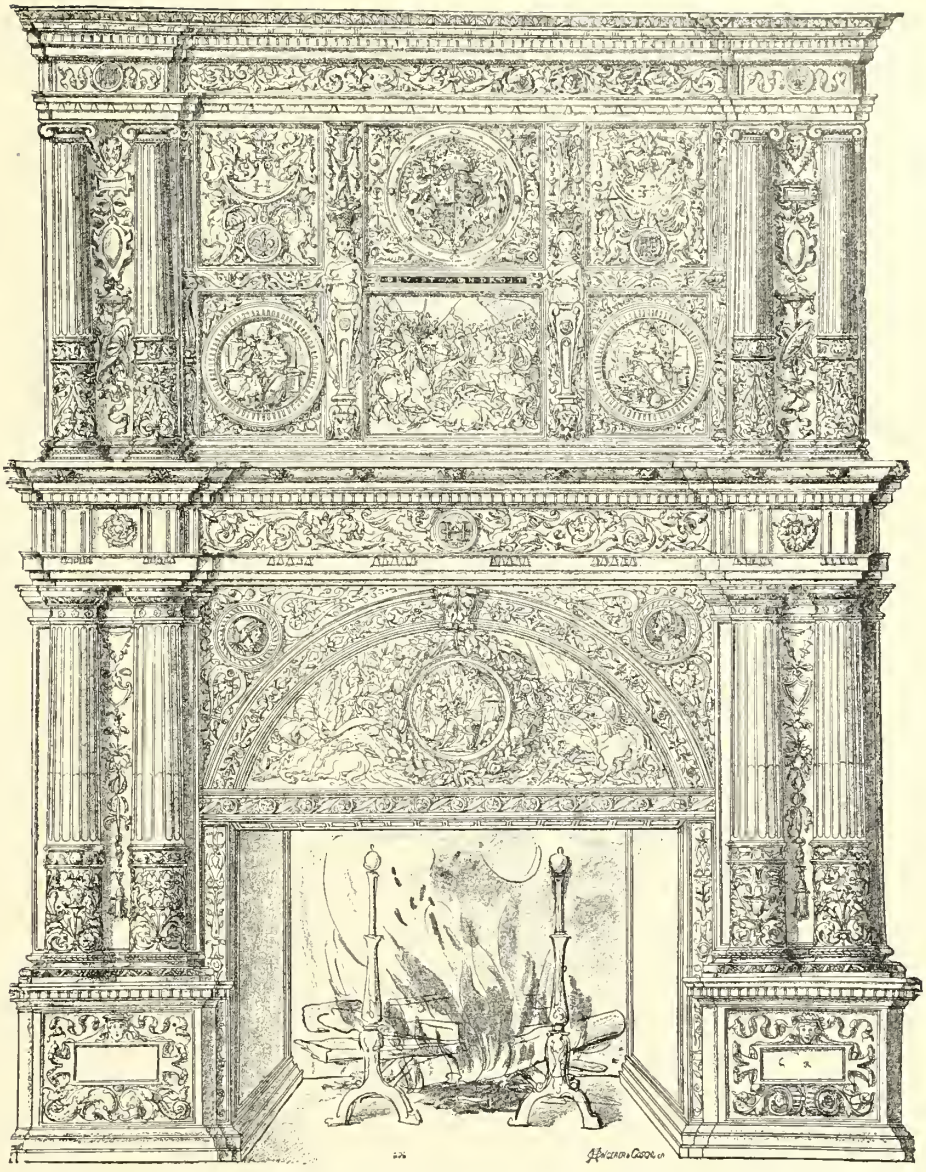
Nun die farbigen Unterbrechungen zweiten und dritten Grades! Was ich damit meine und wie ich mir dieſe verſchiedenen Grade zu einem Syſtem



120] Portal in Biberach, um 1540.

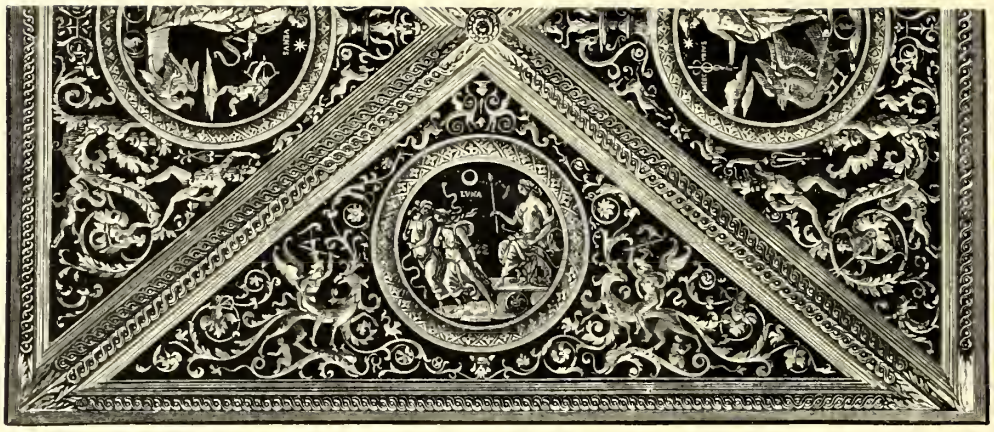
verbunden denke, wird ſich am leichteſten an einem Beiſpiel erweiſen. Wir haben einen vierthürigen Buffetſchrank vor uns, deſſen farbige Grundſtimmung Goldbraun iſt. In nächſter Betrachtung wird das Auge durch die Maſern und Spiegel der mit deutſcher und ungariſcher Eſche fournirten Füllungen in Anſpruch genommen; wir treten einen oder zwei Schritte weiter weg und nun heben ſich die einzelnen, durch eingefügte Adern, durch zierliche Leiſten und Geſimſe getrennten Felder in wohlthuenden Farbenunterſchieden ab, eingelegte und aufgelegte Ornamente kommen in ihrem Zuſammenhang zur Geltung; ſtellen wir uns an der entgegengeſetzten Wand des Zimmers auf: die natürliche Zeichnung des Holzes iſt kaum noch erkennbar, aber auch die kleinere Ornamentik tritt zurück und weicht dem Eindrucke, den der ganze tektoniſche Bau des Möbels mit den Lichtern und Schatten ſeiner ſenk- und waagrechten Eintheilungen, mit ſeinen durchlaufenden Geſimſen und zierlichen Säulen auf uns macht. Wir ſehen alſo, wie hier auf einem groſsen Geſichtsfelde von iſochromer Grundſtimmung verſchiedene Arten farbiger Unterbrechung einander ablöſen; wir mögen uns dazu ſtellen, wie wir wollen, immer finden wir Harmonie der Theile, hervorgebracht durch weiſe Unterordnung des Kleinen unter das Groſse. Und man wähne doch ja nicht, daſs es ſich hier in erſter Linie um die Form, nicht um die Farbe handle: die edelſte Form wird zu Schanden gemacht, wenn das, was untergeordnet bleiben ſoll, ſich farbig unbeſcheiden hervordrängt, aus dem ihm gegebenen Rahmen heraustritt.

Analog dem angeführten Beiſpiele läſst ſich für jede iſochrome Dekoration das richtige Maſs finden. Es iſt klar, daſs das regelmäſsig wiederkehrende Muſter einer Wandbekleidung farbig nicht allzu anſpruchsvoll erſcheinen darf, wenn auf deren Grunde andere Gegenſtände, wie Oelbilder, Gefäſse, Majolika-



121] Entwurf zu einem reichen Marmorkamin, von Hans Holbein d. J., um 1530.

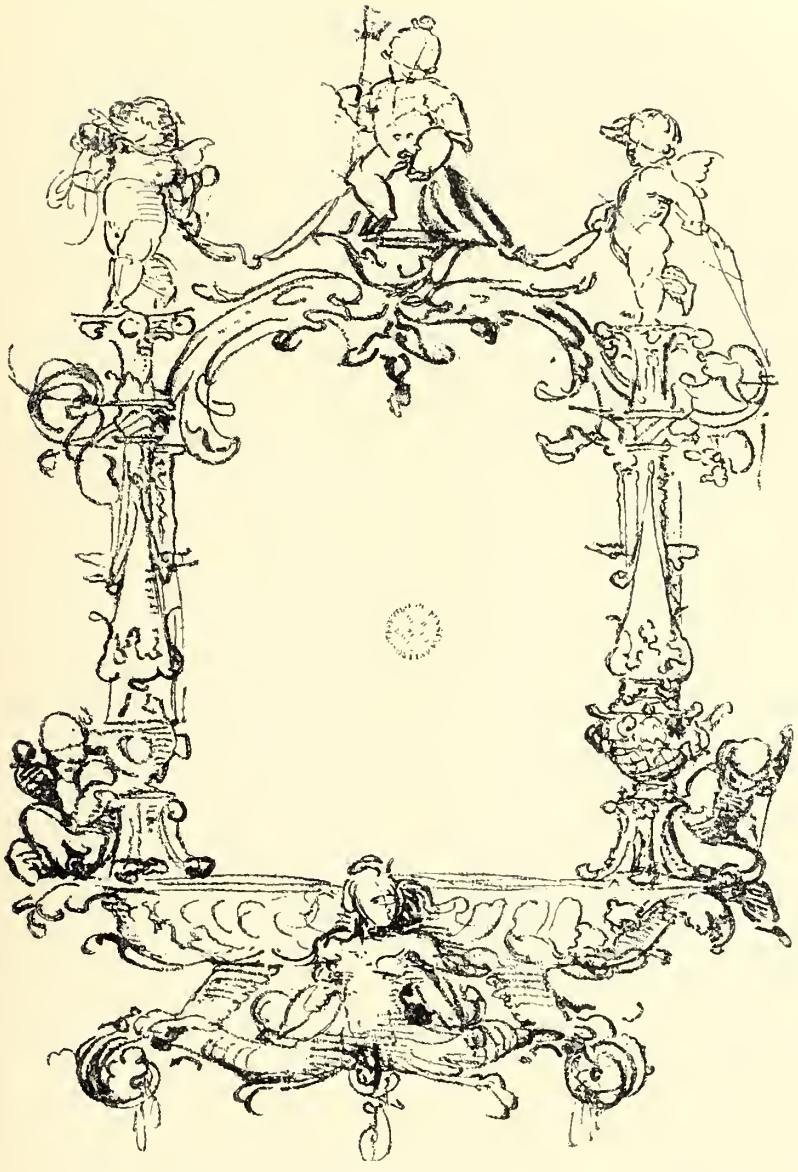
ſchalen, Hirſchgeweihe u. dgl. Dinge farbige Unterbrechungen höherer Ordnung bilden ſollen. Umgekehrt iſt es ebenſo ſinnlos, wenn auf einem Gobelin mit zuſammenhängender, breiter bildlicher Darſtellung, welcher alſo alle Autoritäten der farbigen Unterbrechung an ſich vereinigt, noch andere dekorative Gegenſtände angebracht werden. Ferner: handelt es ſich darum, die *Falte*, eines der wirkungsvollſten Dekorationselemente, zur vollen Geltung zu bringen, ſo darf man dazu nicht einen Stoff mit anſpruchsvoller Muſterung verwenden, durch welche die



122] Deckenmalerei aus dem Cambio zu Perugia.

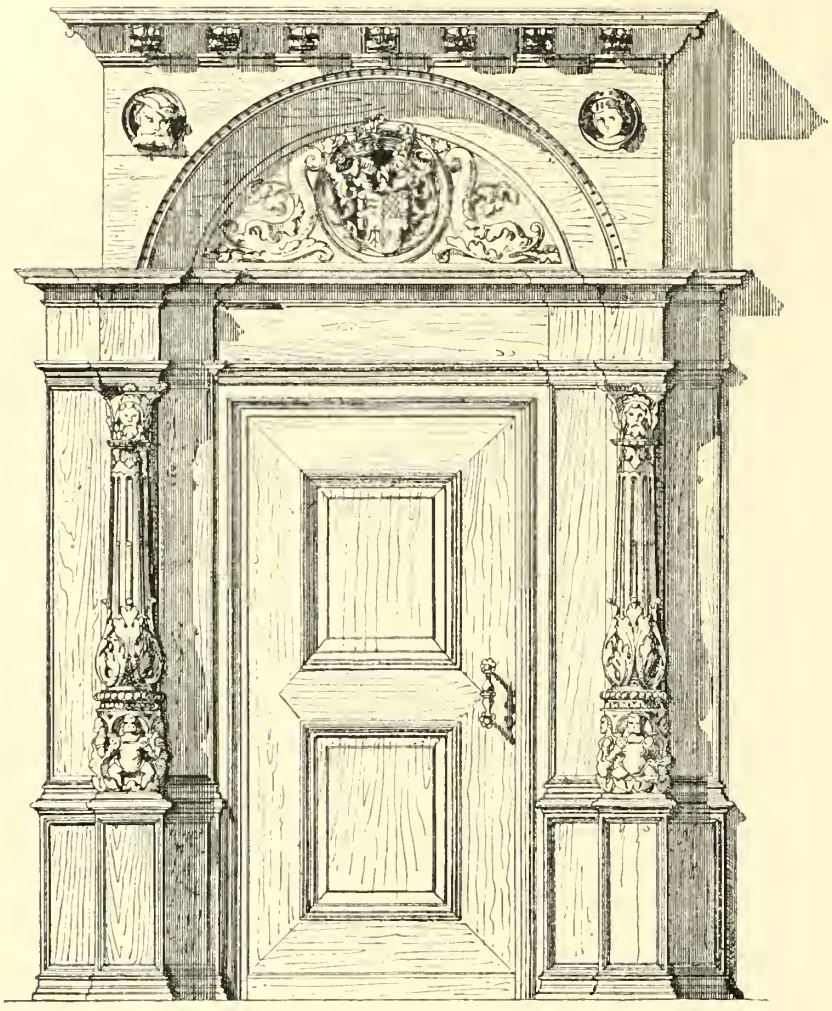
ſchöne plaſtiſche Erſcheinung des Faltenwurfes ſelbſt geſtört oder gar aufgehoben wird. Das Nonplusultra von Verkehrtheit dieſer Art iſt die Verwendung von figuren- und farbenreichen Gobelins zu Portièren, aus deren Falten dann die Köpfe, Arme und Beine der Figuren des gewebten Bildes in jämmerlicher Entſtellung hervorſchauen. Genügt zur Belebung der Flächenzüge, welche die Falte darbietet, nicht ein einfarbiges glattes, geknüpftes oder plüſchartiges Gewebe, ſo verwendet man am beſten ein konfuſes, d. h. unregelmäſsiges farbiges Muſter, unter den regelmäſsigen Muſtern aber verdienen in ſolchem Falle die geometriſchen den Vorzug vor denjenigen mit Figuren aus der Pflanzen- und Thierwelt, die letzteren ſeien denn von allem Realismus frei. Der Grad des Anklanges an die Natur, welchen wir einem Muſter geben, iſt hiebei ausſchlaggebend: ſo gut jene ſtreng ſtiliſirten (gewiſſermaſsen entnaturaliſirten, abgetödteten) Pflanzenornamente byzantiniſcher, arabiſcher und gothiſcher Sammet- und Brokatſtoffe nicht nur für untergeordnete Flächendekoration, ſondern ſelbſt für die Falte ſich eignen, ſo wenig trifft dies bei den realiſtiſchen Ornamenten der Renaiſſance zu, welche immer als Schmuck für ſich gelten wollen und daher am vortheilhafteſten in der Plaſtik und Intarſia, ſowie in der übergeordneten maleriſchen Ausſchmückung der Wände und Decken, nicht aber in der Falte oder als Hintergrund am rechten Platze ſind.

Dieſe feineren Unterſcheidungen ergeben ſich übrigens nicht mehr ausſchlieſslich aus farbenphyſiologiſchen, ſondern auch aus äſthetiſchen Gründen. Es widerſtrebt unſerer Empfindung des Schönen, etwas Lebendiges oder lebend Gedachtes verſtümmelt zu ſehen — wäre es auch nur ein üppig ſchwungvolles



123] Skizze zu einem Toilette-Spiegelrahmen, von Hans Holbein d. J., um 1530.

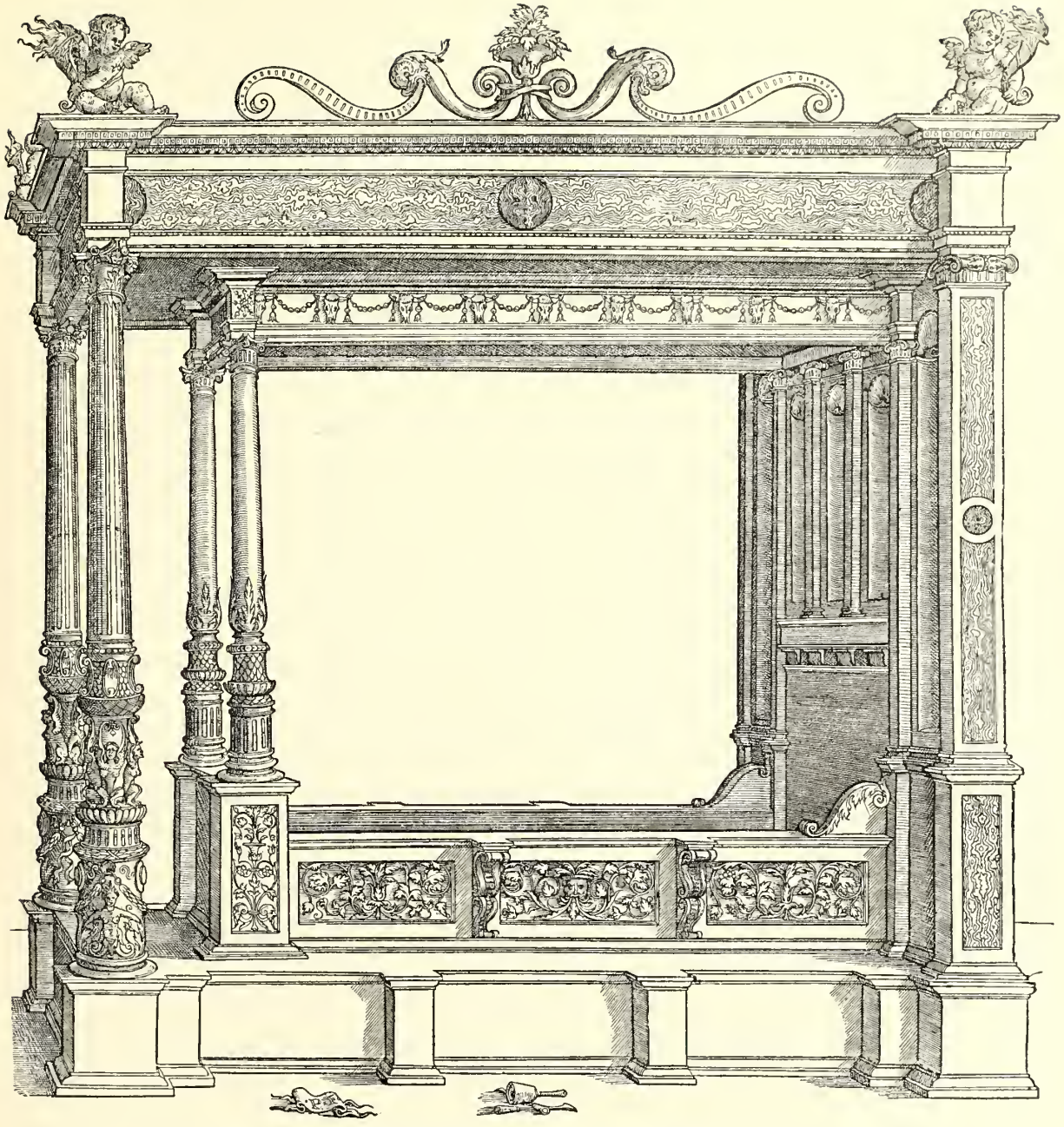
Akanthusblatt. Ueberhaupt ſpielen in dieſen Fragen mancherlei unwillkürliche Urtheilsbildungen mit, von denen ſich die meiſten Menſchen keine genaue Rechenſchaft geben. So iſt denn das Verlangen nach farbigen Unterbrechungen, ſowohl in Bezug auf ihre Menge und Anordnung als ihre Erregungskraft, ſehr weſentlich auch von der Beſtimmung des Raumes abhängig. In einer hochgewölbten Vorhalle, welche wir in der Regel raſch durchſchreiten, oder in einer Kloſtertrinkſtube, wo wir das edle Naſs mit dem ungewöhnlichen Beigeſchmack der Weltentſagung zu ſchlürfen lieben, braucht und ſucht das Auge keine lebhafte Beſchäftigung; eine ſolche iſt, als Mittel zur Zeitabkürzung, viel eher in Kaffeehäuſern, den Wartesälen der Bahnhöfe und Gerichtspaläſte am Platze. Man denke an die verſchiedenen dekorativen Charaktere der katholiſchen und proteſtantiſchen Kirchen, in denen ſich zugleich das Weſen der beiden Konfeſſionen ausſpricht. Einen ſchlagenden Beleg aber dafür, daſs auch die *Richtung* der farbigen Unterbrechungen durch ſeeliſche Beziehungen beeinflufst wird, finden wir in der Struktur des gothiſchen Kirchenbaues: hier wird der Blick genöthigt,



124] Thüre in der Bibliothek des Schloſſes zu Tübingen.

an den Strebepfeilern, Fialen und Spitzbogen nach Oben zu gleiten, »von wannen der Herr kommen wird zu richten die Lebendigen und die Todten«. So kann man wohl ſagen, der ſcheitelrechte Aufblick gehöre dem Glauben und der Hoffnung, der waagerechte Ausblick, in welchem wir mehr auf menſchliche und irdiſche Dinge geleitet werden, der Liebe und Freude — nur Trauer und Reue ſenken den Blick zu Boden oder verſchlieſsen das Auge.

Von groſser Wichtigkeit iſt nun das *farbige Zuſammenſtimmen* der Unterbrechungen mit dem Grunde. Die Natur erreicht die Verſöhnung farbiger Gegenſätze oft in bezaubernder Weiſe durch gewiſſe Beleuchtungen, z. B. bei Sonnenauf- und Untergang, vor oder nach einem Gewitter u. ſ. w. Wir haben dann wohl den Eindruck, als ob wir die Welt durch ein roth, gelb oder violett gefärbtes Glas betrachteten. Aehnlich ſind die Wirkungen des ſtark gelben Lampenlichts, wodurch manche Zimmer, welche bei Tageslicht unſchöne Farben-Zuſammenſtellungen zeigen, bei abendlicher Beleuchtung ſich ſehr vortheilhaft ausnehmen. Theaterkouliſſen, Ballſäle etc. ſind ja geradezu auf künſtliches Licht berechnet. Oelbildern hat man oft durch eine allgemeine bräunliche Laſur eine gewiſſe harmoniſche Patina gegeben, den ſogenannten »Gallerieton«, mit welchem man früher aus antiquariſchem

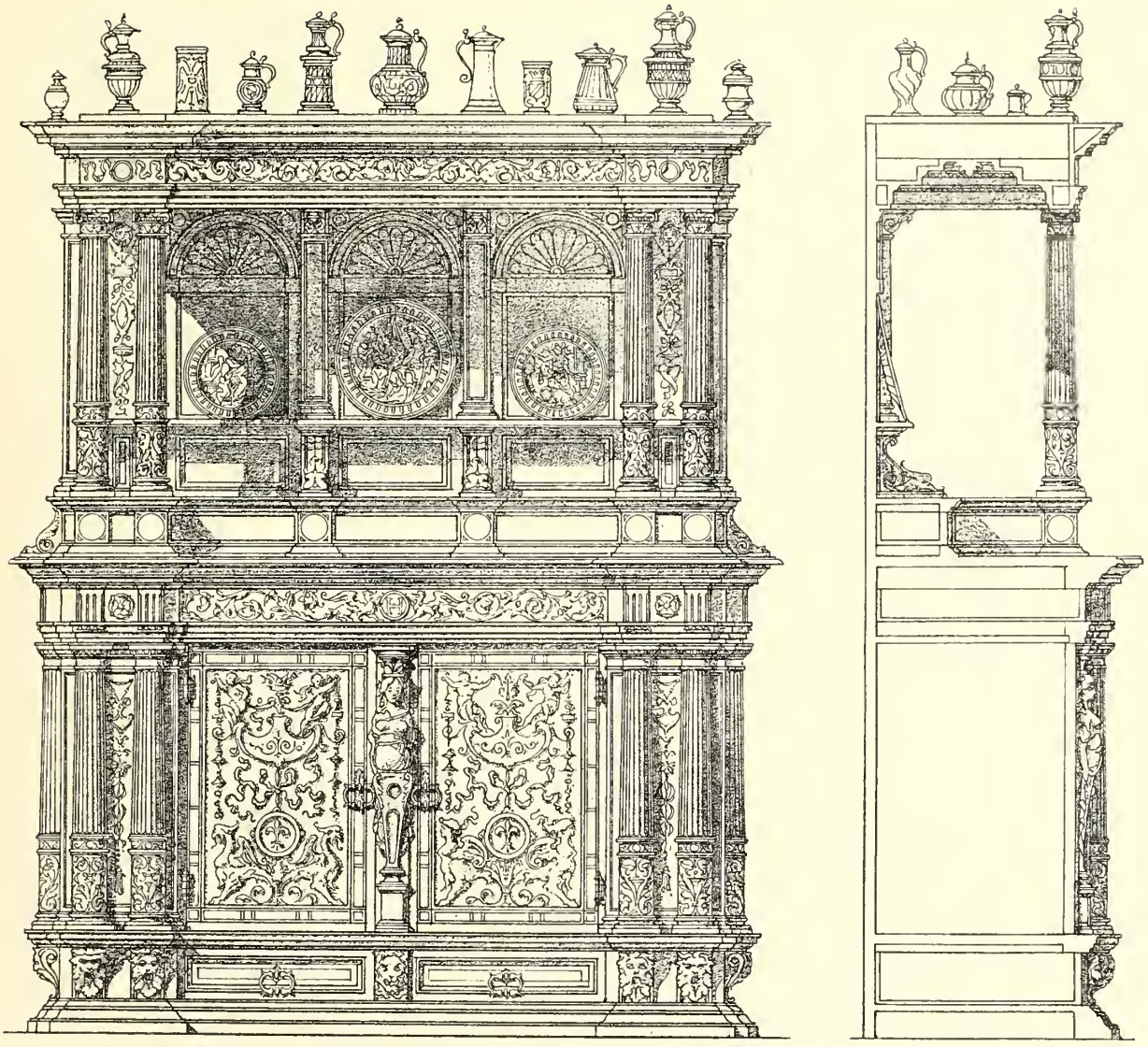


125] Prachtbett, nach einem Holzſchnitt von Peter Flötner, um 1545.

Unverſtand leider ſo viele alte Meiſterwerke überzogen und verdorben hat, um ſie noch älter und ehrwürdiger erſcheinen zu laſſen, als ſie ſchon waren. Aber das Laſiren iſt eine zweideutige Kunſt, auch beim Kopiren; ein durch die Wahrheit ſeines Pinſels bekannter Maler ſagte daher nicht mit Unrecht von einem Anderen: »Ich traue dem Kerl nicht, ich glaube er laſirt«. Sehr oft freilich iſt auch der ſogenannte Gallerieton dadurch entſtanden, daſs

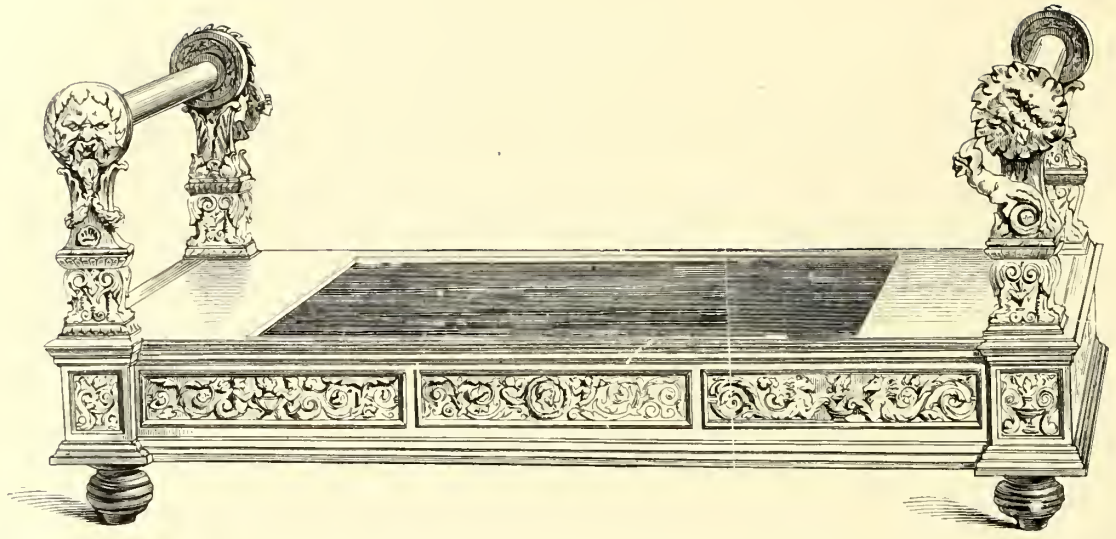
ſchon der Schöpfer des Bildes einen ſchlechten Firniſs verwendet hatte. Der Künſtler und Dekorateur, welcher ſeine Schöpfungen ſo hinſtellt, wie ſie bei Tage geſehen ſein wollen, muſs dagegen jedem Theil ſeine beſtimmte Lokalfarbe geben. Ueber das Wie? habe ich ſchon früher (S. 114, 123) einige Andeutungen gemacht. Nach den letzten Auseinanderſetzungen iſt es nun klar, daſs das farbige Zuſammenſtimmen ein um ſo innigeres ſein muſs, je mehr der in Frage ſtehende Dekorationstheil untergeordnet ſein oder einen geſchloſſenen, ruhigen Eindruck machen ſoll. Eine Wand, welche anſpruchsvolle Staffeleibilder aufnehmen ſoll, darf keine farbigen Elemente enthalten, welche dieſem Bilderſchmuck Konkurrenz machen. An einem Schrank aus verſchiedenen Holzarten dürfen die Farbenunterſchiede der Intarſien, Füllungen, Adern etc. nicht ſo groſs ſein, daſs ſie die Harmonie des ganzen Baues ſtören — ein Fehler, der von unſeren modernen Schreinern ſehr häufig gemacht wird, wenn ſie die Technik der Alten nachahmen, und den ſie in der Regel damit entſchuldigen, daſs die ſchöne Farbe der alten Schränke nur eine Folge ihres hohen Alters ſei. In Wirklichkeit liegt der Miſserfolg in falſcher Wahl und Behandlung der Hölzer (namentlich durch Oel und miſerable Beizen). Wie gut es die Alten verſtanden, prima viſta farbig zuſammenzuſtimmen, ſehen wir an ihren Majoliken und Fayencen, an den deutſchen bunten Oefen und Steingutkrügen nicht minder, als an den italieniſchen Tellern und den Henri deux-Gefäſsen; hier iſt der Einfluſs des Alters auf die Farbe ſicherlich ohne Belang. Bei Teppichen, Gobelins, Vergoldungen etc. *kann* das Alter die Farbenharmonie erhöhen, doch war ſie zweifellos den alten Werken dieſer Art ſchon von Anfang an eigenthümlich, jugendfriſcher wohl, aber nicht minder reizend — vielleicht in ähnlichem Verhältniſs, wie ein von den Firniſsüberzügen ſuperkluger Pfuſcher befreiter Zeitbloom oder Tizian uns in friſcher Farbenluſt entgegenlacht.

Das farbige Zuſammenſtimmen wird nun um ſo leichter, je mehr *natürliche* Oberflächen wir zur Dekoration verwenden; ein edler Stoff erträgt ſogar fehlerhafte Farbengebungen, lediglich weil wir mit ihm unwillkürlich die Vorſtellung des Koſtbaren verbinden. Für unſere deutſche Renaiſſance — ich betone hier abſichtlich die Nationalität — können wir eigentlich als goldene Regel feſthalten: daſs bei der inneren Dekoration wo irgend thunlich der konſtruktive Stoff zugleich die Grundlage der Farbenſtimmung abgeben ſoll. Dadurch, daſs wir in den vielfarbigen Wand- und Bodenbekleidungen die wirkliche Wolle oder Seide, in dem Getäfel und Geſchränk die wirkliche Holzfaſer, in dem glaſirten Ofen die gebrannte



126] Buffet, mit Benutzung Holbein'ſcher Motive (Fig. 121), entworfen von C. Fröhlich.

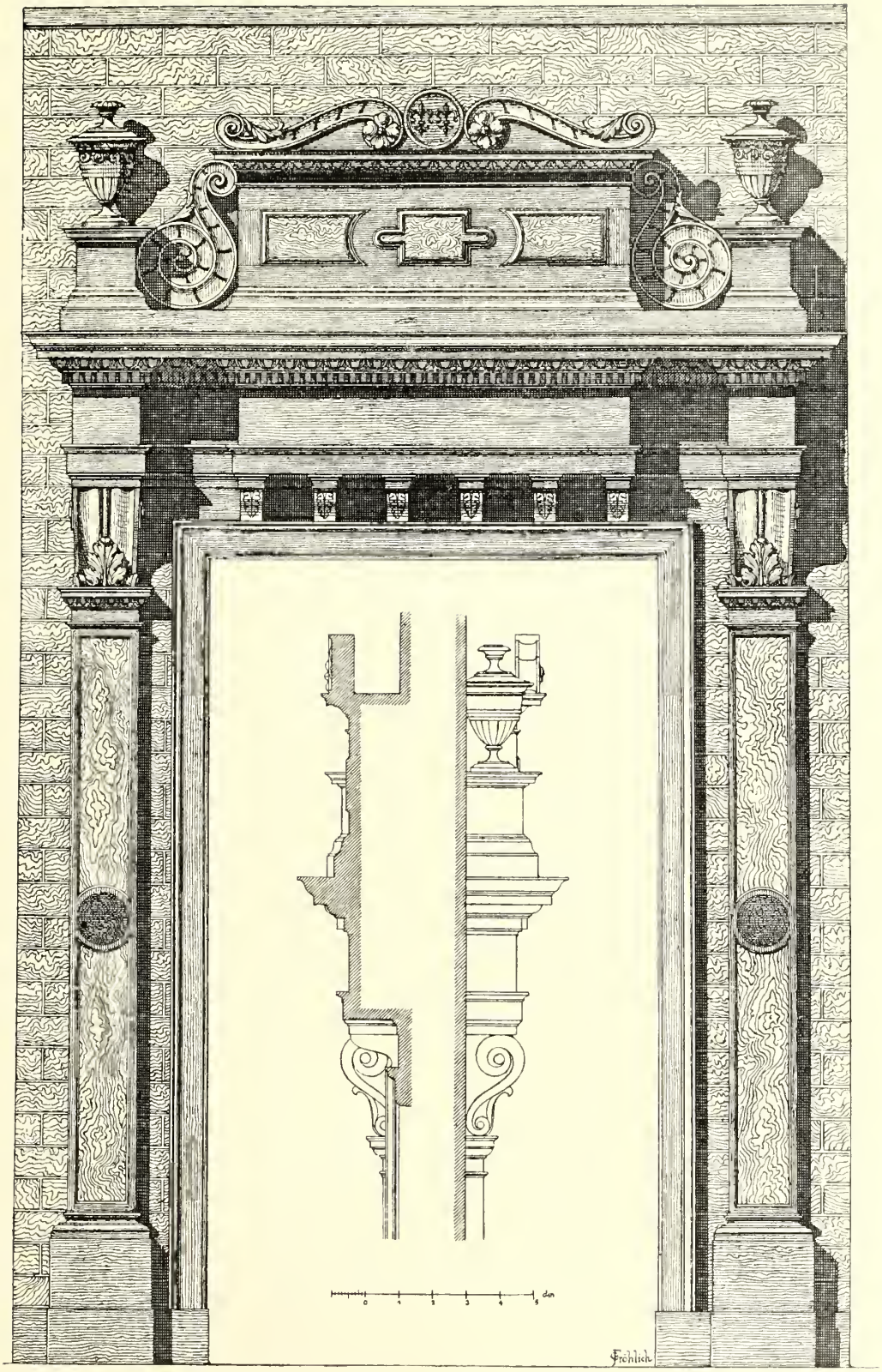
Erde etc. trotz aller Bemuſterungen doch noch deutlich erkennen, erhalten wir eben nicht blos die wichtigen farbigen Unterbrechungen erſten Grades, ſondern auch eigenthümliche Elemente der Farbe ſelbſt, welche dem künſtlich Hinzugefügten einen natürlichen, ſicheren Halt, gewiſſermaſsen den ſoliden Charakter geben. Gleichzeitig aber wird in uns durch die farbige Empfindung des edlen Stoffes ein gewiſſes Gefühl des Vertrauens, der Wärme und Behaglichkeit erzeugt, und wir bleiben auch in unſerer Behauſung ſinnlich im Zuſammenhange mit den Gebilden der Allmutter Natur, auf welche das nie geſtillte Sehnen jedes geſunden Menſchen gerichtet iſt. Auf dieſem breiten natürlichen, echten Hintergrunde kann die Dekorationskunſt einen poetiſchen Zauber entfalten, welche der Rococo-,



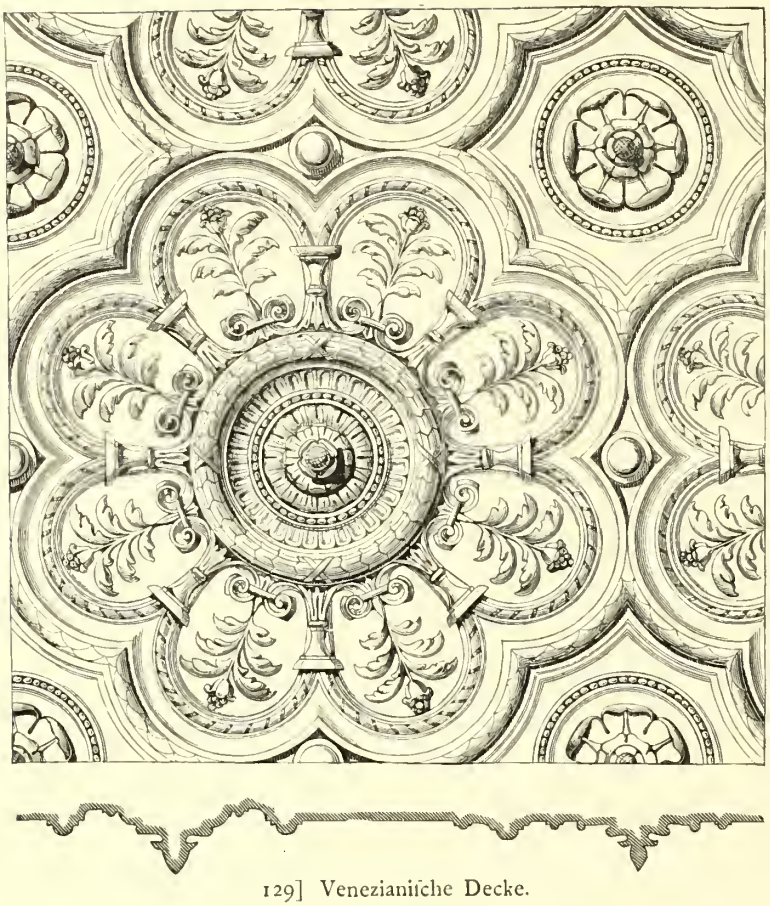
127] Bandwirkerrahmen, 16. Jahrh.; kgl. Muſeum in Berlin.

die verſchiedenen Ludwigs- und antikiſirenden Zopfſtile nur dann bis zu einem gewiſſen Grade auszuüben vermögen, wenn ſie nicht auf ihren erkünſtelten und geſchraubten Praktiken beſtehen. In einem deutſchen Förſterhauſe aus dem vorigen Jahrhunderte, wo naturfarbige Holzvertäfelungen und kalkweiſser Mauerbewurf die Grundſtimmung ausmachen, wird ſich unſere Naturfreude auch mit dem Rococo wohl vertragen. Die beſte Probe auf die Stilgerechtigkeit eines Zimmers in unſerem Sinne iſt immer der Verſuch, ob und wie ſich mit der ganzen Dekoration desſelben die Natur ſelber verträgt — repräſentirt etwa durch lebende Blumen und exotiſche Gewächſe, durch Bündel von getrockneten Kornähren und Gräſern, durch ausgeſtopfte Vögel: einen ſchwebenden Adler, einen balzenden Birkhahn oder einen radſchlagenden Pfau, durch ein mächtiges Tiger- oder Bärenfell, durch Hirſchgeweihe u. ſ. w. Man verſuche nur ſolch köſtlichen Schmuck an Wänden anzubringen, die mit Deckfarben, Spiegeln und Gold überzogen ſind, und man wird ſofort die Ueberzeugung gewinnen, daſs hier unverſöhnliche Gegenſätze herrſchen.

Je mehr nun die Dekoration ihre Erfolge durch die Anwendung edler Naturſtoffe und ſolider Künſte zu erreichen ſtrebt, deſto wichtiger wird die Frage der *Täuſchung durch Farbe*. Wohl zu unterſcheiden von der ſymboliſchen *Illuſion*, welche die fehlende Wirklichkeit ſinnbildlich andeuten, niemals aber ſinnlich glaubhaft erſetzen will. Realismus und Naturalismus! Eine vielfarbige Wandmalerei auf freiem weiſsem Grunde z. B. mag das glänzendſte Zeugniſs für die



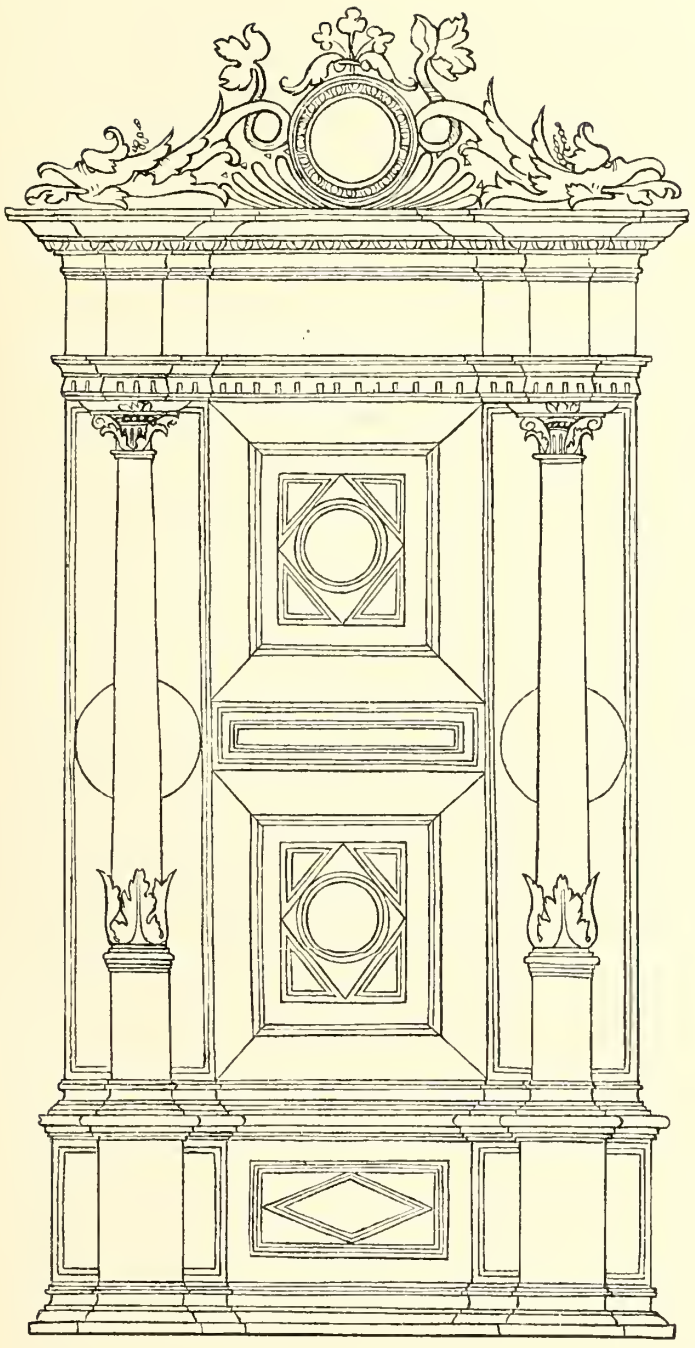
128] Holzportal aus dem Schloſſe zu Donauwörth, jetzt im kgl. Nationalmuſeum zu München.



129] Venezianiſche Decke.

Naturſtudien des Künſtlers ablegen — ſobald ſie auf vollkommene Täuſchung ausgeht, wird ſie zur ſtilloſen Spielerei. Deshalb können wir auch ein Stillleben, welches Früchte, Jagdbeute u. dergl. mit täuſchender Naturwahrheit wiedergibt, nur mit den Attributen des »Tafelbildes« ertragen, wobei namentlich der Rahmen die Aufgabe hat, jede betrügliche Abſicht von Vorneherein auszuſchlieſsen. »Der Schein darf nie die Wirklichkeit erreichen und ſiegt Natur, ſo muſs die Kunſt entweichen«. Schlieſslich haben wir auch hier nur eine Frage der Schicklichkeit und Wohlanſtändigkeit: Dasſelbe Taktgefühl, welches dem Preſtidigitateur vor gebildeten Zuſchauern die Erklärung abnöthigt, daſs ſein ganzes Zauberwerk nur auf Geſchicklichkeit beruhe, dasſelbe Taktgefühl ſollte auch den verſtändigen Dekorateur vor naturaliſtiſchen Verirrungen bewahren. Alles, was an die Praktiken des Wachsfiguren-Kabinets erinnert, muſs aus ſeiner »Kunſt« verbannt bleiben.

Und dennoch, wie oft wird gerade in dieſem Punkte gefehlt! Denn leider kann unſere bürgerliche Dekoration ſich nicht immer von trüglichen Kunſtgriffen frei halten. Da freilich, wo höchſte Vollendung ſein ſoll, darf von Täuſchung überhaupt nicht die Rede ſein: ſie verbietet ſich dann beim Zimmerſchmuck ebenſo von ſelbſt, wie beim Monumentalbau. In unſeren gewöhnlichen bürgerlichen Verhältniſſen, bei der Unbeſtändigkeit unſerer Wohnſitze etc. können wir es dagegen kaum vermeiden, hie und da den Schein an die Stelle der Wirklichkeit zu ſetzen.



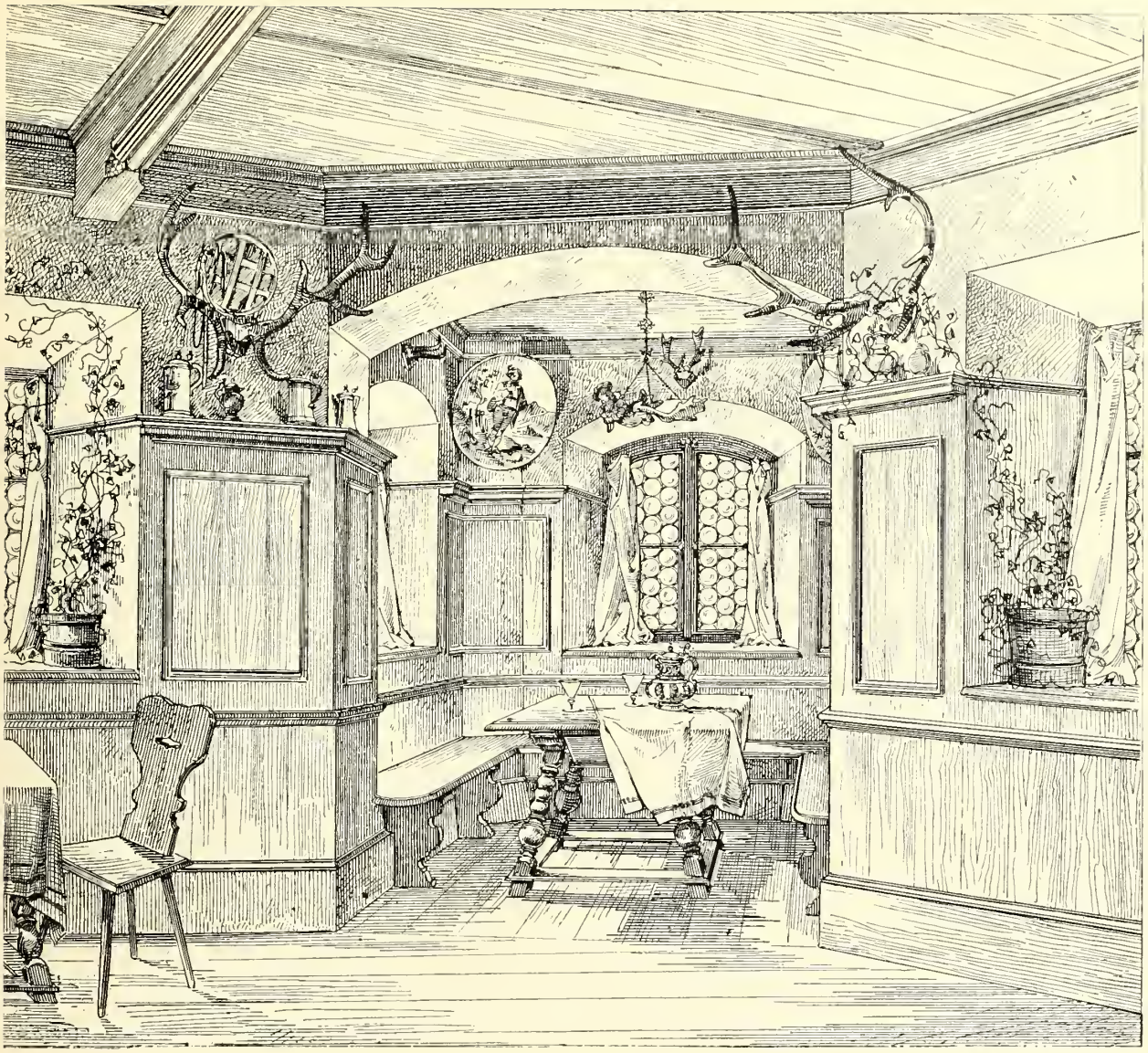
130] Entwurf zu einem Schrank, von Meiſter H. S., um 1530.

Durch künſtliche Farbengebung kann man nun aber täuſchen über die *Geſtalt* eines Dinges, über den *Stoff*, über die *Technik*, endlich über das *Alter* eines Gegenſtandes. Die Täuſchung über die Geſtalt ſollte unter allen Umſtänden verpönt ſein; denn wenn es auch gelingen kann, für die Anſicht von einem beſtimmten Punkte aus durch Bemalung etwas Flaches plaſtiſch erſcheinen zu laſſen, ſo muſs doch der Trug ſofort unangenehm werden, wenn wir unſeren Standort verändern oder wenn das Licht von einer anderen Seite auf das corpus delicti fällt. Namentlich an den Plafonds iſt bisher mit körperloſen Schatten viel Unfug getrieben worden; nicht blos einfache Leiſten, Geſimſe und Konſolen, ſondern auch Engelsköpfe, Früchte etc. hat man Grau in Weiſs oder Braun in Gelb hingepinſelt, als ob ſie in Gyps gegoſſen oder in Holz ausgeführt wären, ja ſelbſt an Tapeten mit plaſtiſcher Stukko- und Holzimitation hat es nicht gefehlt. Oft haben auch wirklich bedeutende Künſtler den Scherz verſucht, an Plafonds etc. Figuren ſo natürlich zu malen, daſs man ſie für Gebilde der Plaſtik halten muſste. Als techniſches Kunſtſtück mag dies in einzelnen Fällen paſſiren, im Allgemeinen aber dürfen

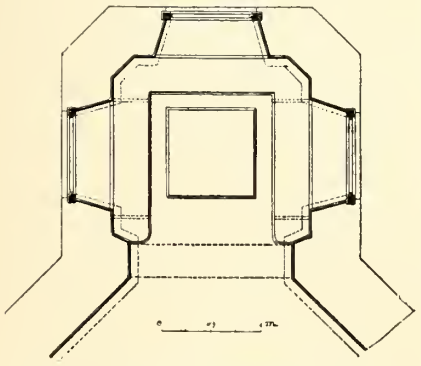
wir ſagen: Fort mit ſolchen barbariſchen Künſten, die, *prinzipiell* angewandt, nur eine Bankerotterklärung der Dekorationskunſt bedeuten! Wie viel ſchöner, reicher und techniſch einfacher ſind dagegen ſchlichte Flächenornamente oder, wenn durchaus etwas Plaſtiſches dabei ſein ſoll, einfach profilirte Holz- oder Stuckleiſten u. dgl. Indeſſen bitte ich, mich nicht miſszuverſtehen. Nicht die maleriſche Darſtellung plaſtiſcher Gegenſtände ſoll hier verurtheilt werden, ſondern nur die Täuſchung über die Geſtalt. Die Malerei ſoll als *ſolche* erkennbar bleiben.

Die farbige Täuſchung über den *Stoff* kann unter Umſtänden ſehr zweckmäſsig ſein, doch iſt es gut, dabei der Fälſchungs- und Imitationswuth des Zeitgeiſtes einen kleinen äſthetiſchen Beiſskorb anzulegen. Was für Verirrungen, wenn man ſogar vergoldete Trinkgefäſse auf den Kredenztiſch ſtellt, deren Inneres nach einem wirklichen Gebrauche ſich mit Grünſpan bedecken würde! Solche Dinge gehören in Schulen und Muſeen, nicht aber in ſolide Bürgerſtuben. Hier gilt die alte Lehre: Du ſollſt nicht mehr ſcheinen wollen, als du biſt. In welchen Fällen iſt die Täuſchung denn nun erlaubt? Ein feiner Mann wird ſich nicht ſcheuen, im Nothfalle einen Papierkragen anzulegen, aber er würde ſich vor ſich ſelber ſchämen, ſeinen Mitmenſchen durch einen falſchen Brillantring oder eine vergoldete Uhrkette aus Meſſing zu imponiren. Auch von der Dekoration gilt die Regel, daſs man Stoffe, deren Koſtbarkeit an ſich die Aufmerkſamkeit erregt, nicht täuſchend nachahmen, ſondern daſs man lieber auf den vornehmen Schein verzichten ſoll. Eine anſpruchsloſe Holztapete iſt zwar nicht ſchön, bedarf aber keiner Entſchuldigung, weil ſie ſich ehrlich als das gibt, was ſie ſein ſoll: ein Nothbehelf aus Sparſamkeit. Die Grenze des Erlaubten iſt natürlich Geſchmacksſache und hängt von beſonderen Umſtänden ab; wer nur vom maleriſchen Geſichtspunkte dekorirt und daraus kein Hehl macht, der kann auch in der Stofftäuſchung ſehr weit gehen, wer aber die Dinge für ſich ſelber ſprechen läſst oder gar mit ſeinen Schätzen prunken will, der muſs die unächten Stoffe um ſo ſorgfältiger meiden, je werthvoller die ächten Originale derſelben ſind.

Ganz ähnliche Rückſichten walten bei der Täuſchung über die *Technik*. Einer meiner Freunde beſaſs ein ſehr zierliches Schmuckkäſtchen, welches nur den einen Fehler hatte, daſs die reizenden Ornamente und Figuren daran nicht in Ebenholz- und Elfenbeinintarſia ausgeführt, ſondern auf weiches Holz — gemalt waren. Das anfängliche freudige Intereſſe, welches jeder neue Beſucher an dem ſchönen Dinge nahm, ſchwand natürlich ſofort bei näherer Betrachtung — das ärgerte endlich den Freund und er verbannte das Käſtchen in die

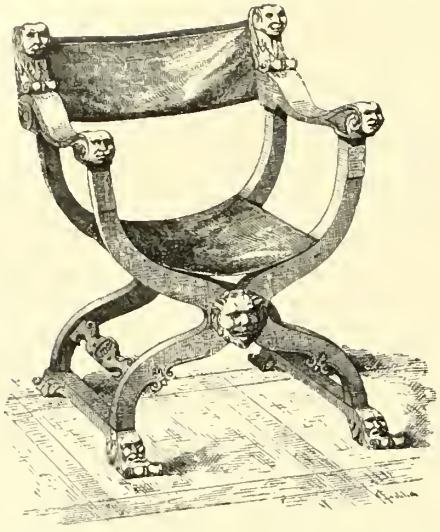


131] Erker in der Trinkſtube des Herrn Emil Lotze zu Schlierſee. Zeichnung von C. Fröhlich.



132] Grundriſs zum Erker Fig. 131.

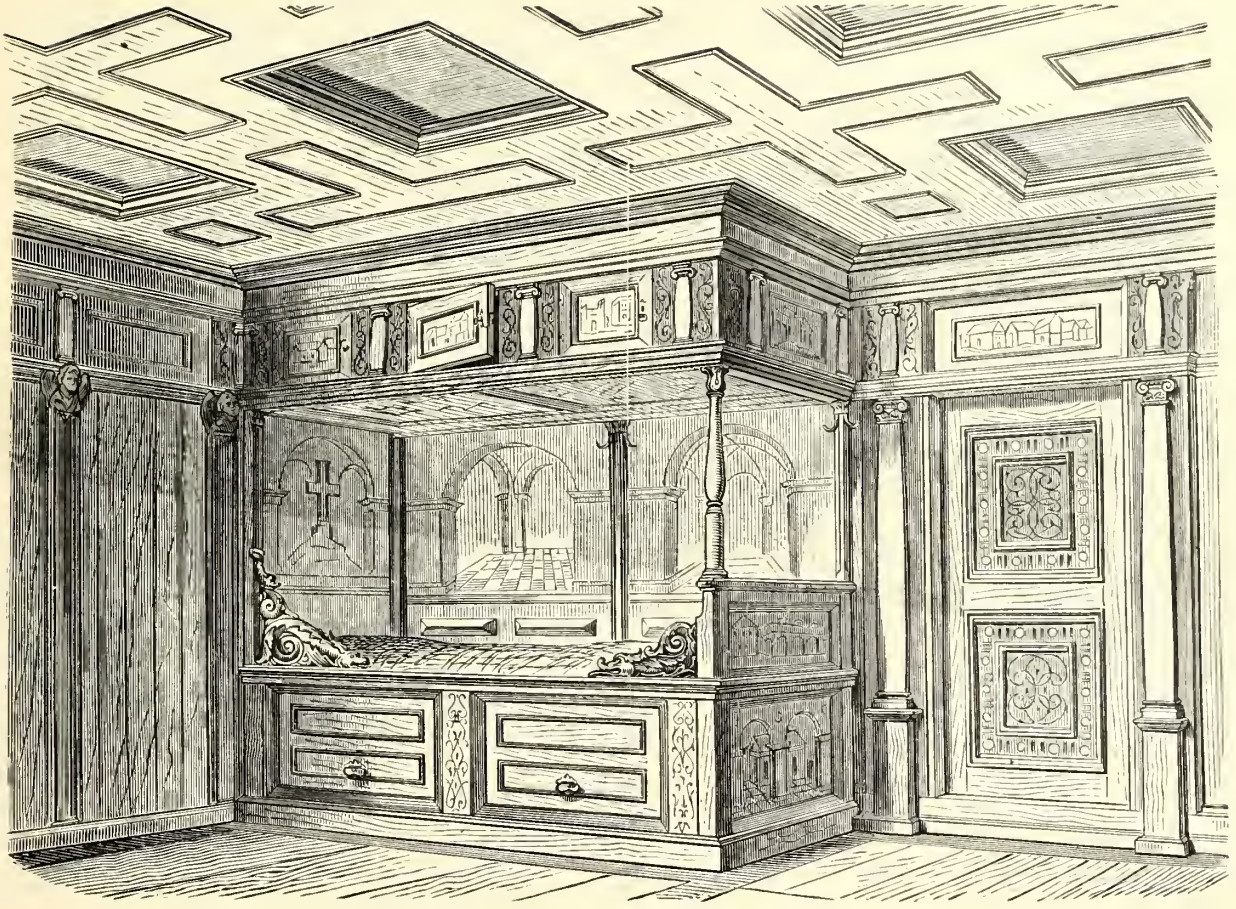
Rumpelkammer. So wird es wohl allmälig Jedem gehen, der ſich mit allerlei Scheinkünſten umgibt. Und was wird nicht Alles gemacht! Gemalter Marmor, Majolika- und Fayencevaſen aus Blech, Holzſchnitzereien aus Papiermaché, gemalte und ſelbſt auf Papier gedruckte Holzintarſia, Eiſenguſs ſtatt Schloſſer- und Schmiedearbeit, Bronzen aus Gyps und Zink, galvaniſche Niederſchläge ſtatt getriebener Arbeit, bedruckte Stoffe ſtatt poly-



133] Stuhl aus Nufsbaumholz, deutfche Renaiffance. Original im b. Nationalmufeum.

chromer Gewebe, gemalte und gedruckte Gobelins, papierne Ledertapeten, endlich Oelbilder in Farbendruck etc. So fchwunghaft und vielfeitig wird diefe »Induftrie der Täufchungen durch Farbe« betrieben, dafs man mit ihren Produkten ganze prunkvolle Einrichtungen herftellen könnte. Es ift nun nicht zu verkennen, dafs dadurch der Populariſirung des guten Gefchmackes bis zu einem gewiffen Punkte Vorfchub geleiftet werden kann, ganz abgefehen von dem wirklichen Gebrauchswerthe, den felbft der geborgte Glanz für die Theater- und Gelegenheitsdekoration, für die Schule und für die Werkftatt hat. Für die häusliche Kunft dagegen liegt in der unechten Imitation eine grofse Gefahr, weil fie den Sinn für Stoffgerechtigkeit verdirbt, die Wahrheit durch die Lüge erfetzt und endlich das anhaltend freudige Gefühl ficheren Behagens, die tiefe künftlerifche Poefie der Häuslichkeit vernichtet. Kaum minder grofsen Schaden leidet das Gewerbe felbft, wenn die unfolide Arbeit fich auf Koften der foliden allzubreit macht; die alten Zunftordnungen belegten die erftere mit empfindlichen Strafen, ja für viele Gegenftände war nicht nur das zu verwendende Material, fondern auch das technifche Verfahren genau vorgefchrieben. Daher kommt es, dafs uns aus den guten Zeiten des Kunfthandwerks zwar viele Probeftücke und Modelle, aber nur wenige wirkliche Gebrauchsgegenftände mit imitirter Technik erhalten find.

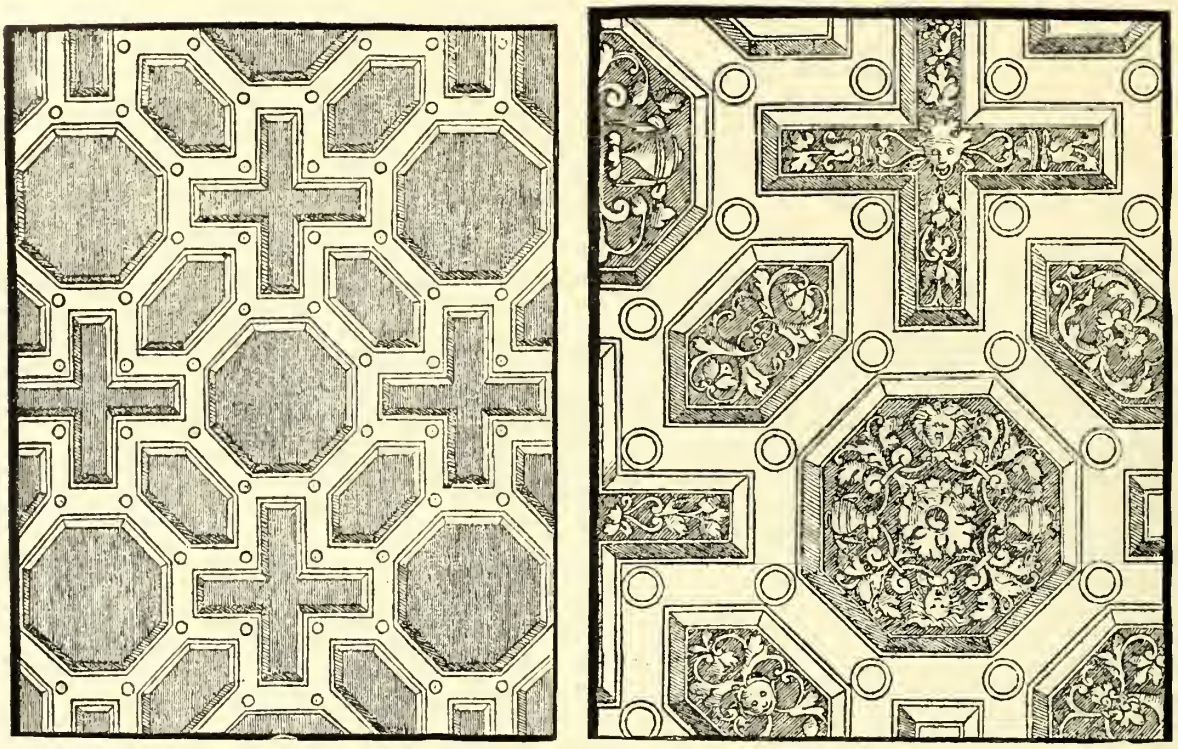
Am wenigften verfänglich ift die farbige Täufchung über das *Alter,* vorausgefetzt, dafs fie nicht — was freilich oft genug vorkommt — zu abfichtsvollem Betruge mifsbraucht wird. Wenn wir verfucht find, einen fchönen neuen Schrank oder einen modernen Sammetftoff wegen feiner exquifiten Farbe für *alt* zu halten, fo ift dies ja das befte Zeugnifs, welches wir den Verfertigern ausftellen können. Erft durch die Farbe erheben wir eine ftofflich und technifch vollendete Imitation zur *Kopie;* das gilt nicht blos von der Oelmalerei, fondern auch von den meiften fogenannten kunftgewerblichen Erzeugniffen. *Gute* Kopien tüchtiger Meifterwerke waren aber zu allen Zeiten geachtet und find ein treffliches Mittel, die Kunft und den edlen Gefchmack zu heben und fortzupflanzen. Man geht aber doch zu weit, wenn man z. B. echten, aus guter Metallmifchung gemachten und fein



134] Zimmer in Altdorf, deutſche Renaiſſance um 1540.

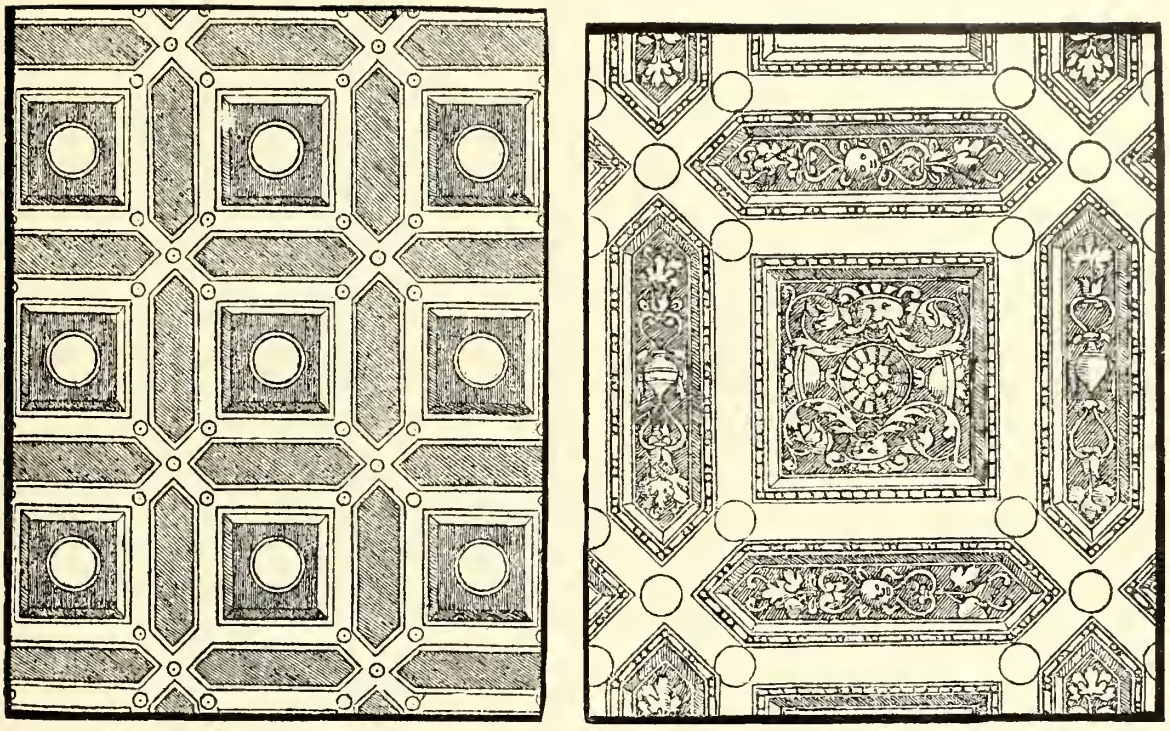
ciſelirten modernen Bronzen künſtlich eine Patina gibt, welche ſonſt nur im Verlaufe von Jahrhunderten ſich einzuſtellen pflegt. Eine rationelle Täuſchung über das Alter wird ſich lediglich zur Aufgabe machen, den Gegenſtänden den Glanz der Neuheit zu nehmen; wir wollen uns in und mit unſerer häuslichen Umgebung vertraut fühlen und nicht an die Fabrik und den Laden erinnert ſein. Das feinfühlige Kunſtgewerbe aber kommt dieſem Bedürfniſs wo irgend möglich entgegen.

Wenn alſo die Kunſt im Allgemeinen die Aufgabe hat, ſinnbildliche Illuſionen in uns zu erwecken, und wenn es richtig iſt, daſs plumpe Täuſchungen über die hierbei angewandten Mittel die Feinheit und Vollkommenheit der Illuſion ſelbſt beeinträchtigen, ſo kann umgekehrt auch die letztere, obſchon ſie vielleicht gar nicht beabſichtigt war, läſtig werden. Wir haben dann den Fall der *ſtörenden Illuſion*. Beiſpiele: die im alten Pompeji aufgefundenen und neuerdings oft



135 & 136] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

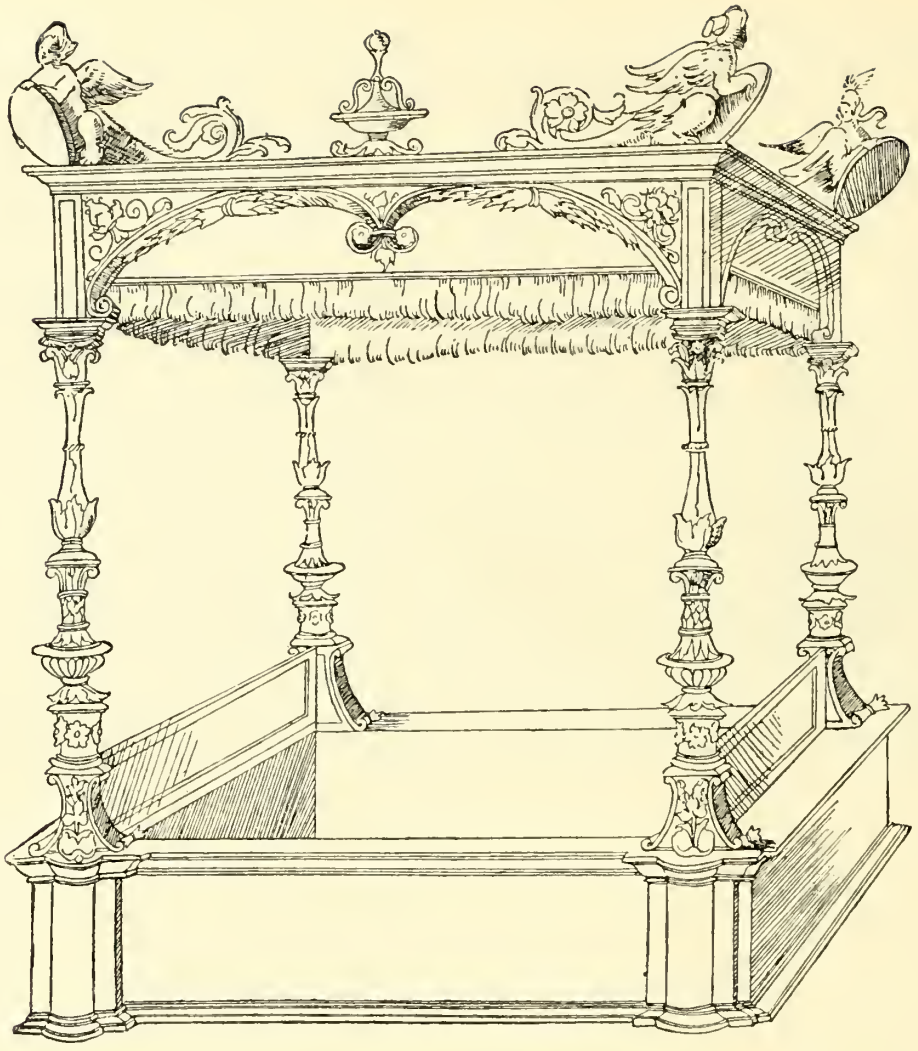
imitirten Moſaikfuſsböden, welche farbig ſo zuſammengeſetzt ſind, daſs wir auf ſcharfkantigen Stufen oder Würfeln zu gehen wähnen (bei manchen Leuten erregt ein ſolcher Boden ſogar Schwindelanfälle); die modernen Teppiche mit naturaliſtiſch geformten und gefärbten Blumenbouquets, deren plaſtiſch-vordringliches Scheindaſein uns geradezu unangenehm iſt; ferner die neueſten franzöſiſchen Gobelins, welche nicht nur durch Zeichnung und Farbe, ſondern auch durch ihr raffinirt feines Gewebe und durch mächtige vergoldete Rahmen von Weitem den Eindruck des Oelbildes machen. Dieſes letzte Beiſpiel beweiſt nebenbei, daſs ſelbſt eine techniſch ſo hoch entwickelte Kunſtinduſtrie, wie die franzöſiſche, auf wunderliche Abwege gerathen kann, wenn ſie die *Prinzipien* vernachläſsigt. Die muſtergiltigen Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts wollten auch dann, wenn ſie figurenreiche Darſtellungen enthielten, nichts anderes ſein, als künſtleriſch ausgeführte, erwärmende Wandbekleidungen, ſie waren ſo beſchaffen, daſs der Beſchauer nie im Zweifel über die Natur des Stoffes ſein konnte; die erwähnten neueſten franzöſiſchen Gobelins dagegen frappiren durch ihre täuſchende Aehnlichkeit mit dem wirklichen Oelgemälde. Was will man nun aber mit ſolcher



137 & 138] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

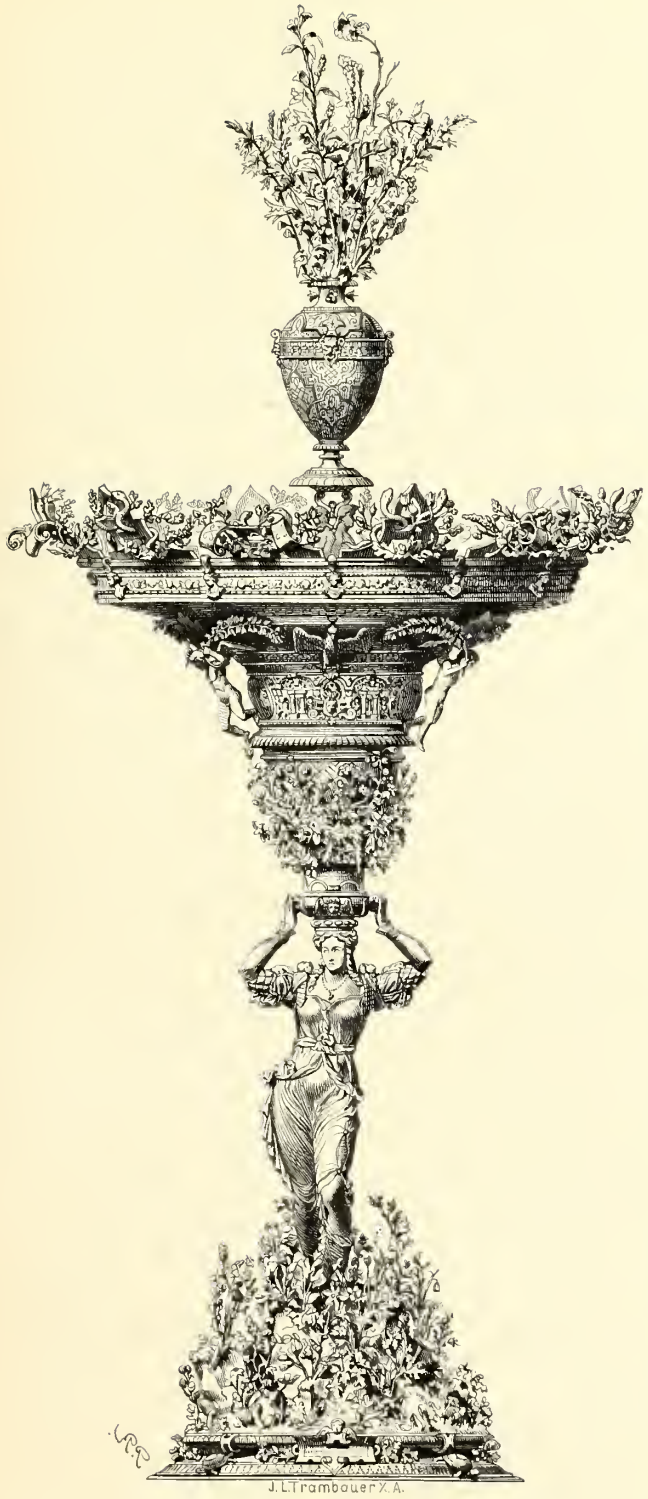
gewebten Kopie eines Staffeleibildes erreichen? Nicht die wirklich vollendete Wiedergabe des Originals iſt die Hauptſache, ſondern das letztere wird dazu miſsbraucht, einer ſpeciellen Technik als Folie zu dienen; auch nicht auf Koſtenerſparniſs iſt es abgeſehen, denn eine in Oel gemalte Kopie würde viel billiger ſein; endlich will man gar nicht nachhaltig über die Technik »täuſchen«, ſondern im Gegentheil es ſoll gezeigt werden, daſs es die Weberei kühnlich ſelbſt mit der Oelmalerei aufnehmen könne! Da wir uns aber einmal den Schöpfer des *Originals* nicht am Webeſtuhle ſitzend denken und auch nicht vergeſſen können, daſs der gewebte Gobelin eine ganz andere Aufgabe in der Dekoration hat, als das Oelbild, ſo ſprechen wir hier mit Recht von »ſtörender Illuſion«. Und das gilt von allen farbigen Techniken, welche auf Umwegen und durch vermehrte Mühſeligkeit erreichen wollen, was auf herkömmliche Weiſe einfacher und beſſer geleiſtet wird; wir ärgern uns über die unnütze Quälerei: das Mitleid mit dem »Künſtler« fängt an, der Kunſtgenuſs hört auf!

In das Kapitel der farbigen Verkehrtheiten gehört auch der Miſsbrauch, welcher mit dem *Fenſterglas* an Schränken, ſowie mit Glasglocken über Uhren



139] Entwurf zu einer reichen Bettlade, um 1525, aus den »Riſſen« im Muſeum zu Baſel.

u. dgl. getrieben wird. In öffentlichen Sammlungen und Schauläden, wo man das Betaſten durch unberufene Finger oder Schlimmeres von werthvollen Gegenſtänden abwenden will, da iſt das Glasfenſter ganz am Platze, es iſt dann ein nothwendiges Uebel, denn das Glas iſt und bleibt, zumal mit feinen Spiegeln vor dunklem Hintergrund, ein farbeſtörendes Medium. Im gothiſchen und Renaiſſancezimmer dagegen ſollten wir die Glasbedeckung möglichſt beſchränken (auf Käſeglocken u. dgl.). Abgeſehen davon, daſs feines Gold- und Silbergeſchirr, Bronzen, Schmuckſachen etc. unter Glas einen groſsen Theil ihres Farbenreizes einbüſsen, macht der ängſtliche Verſchluſs hier immer einen philiſtröſen Eindruck: man will die Sachen bewundern laſſen, fürchtet aber den Staub,



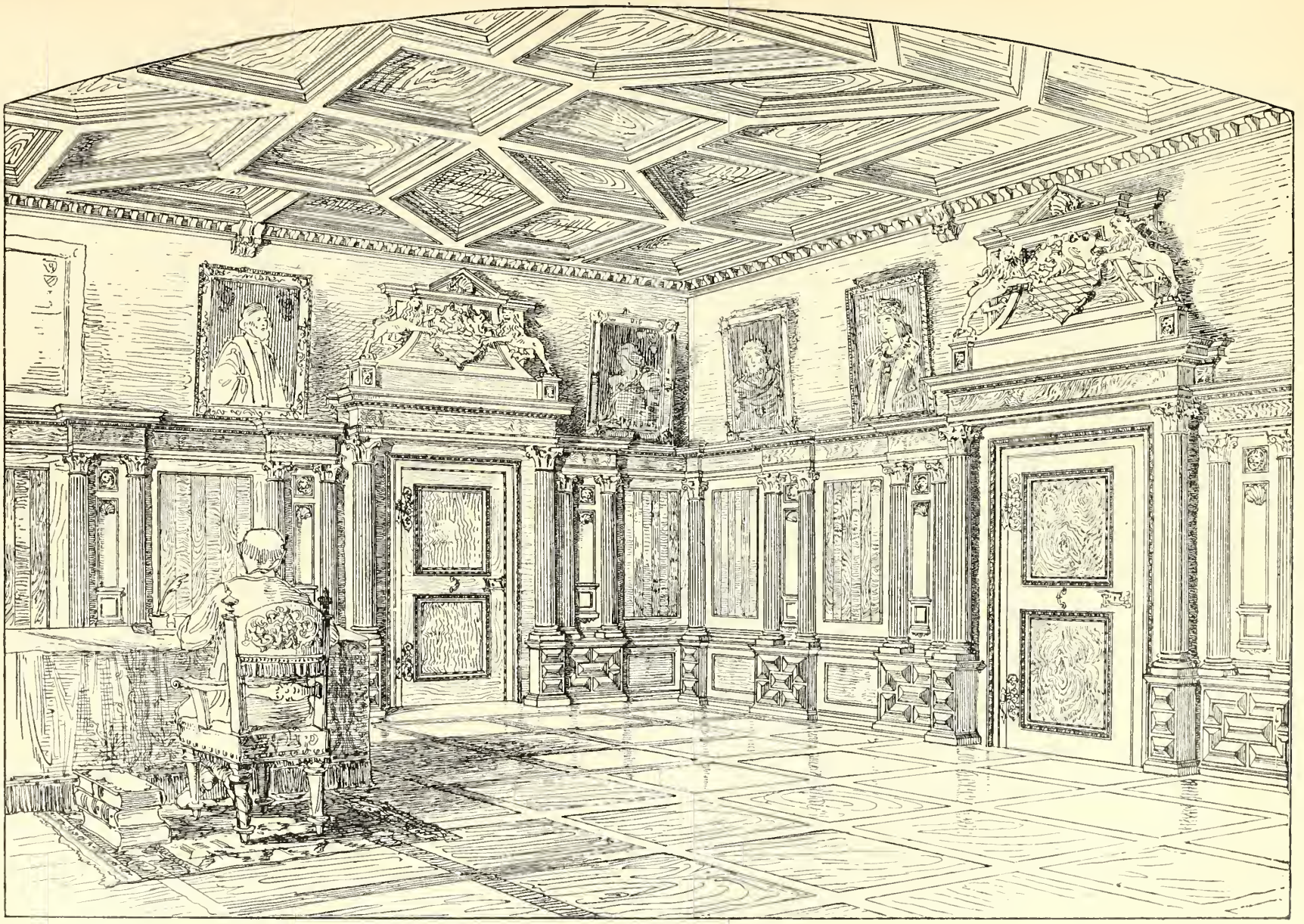
140] Der ſogen. Merkel'ſche Taſelaufſatz von Wenzel Jamitzer, jetzt im Beſitze des Frhr. v. Rothſchild in Frankfurt.

die Berührung, das Zerbrechen — ein komiſches Gemiſch von Prunkſucht und Spieſsbürgerthum. Die durch und durch noble Renaiſſance kannte das nicht und wollte es nicht kennen; wohl wurden da manche Herrlichkeiten im ſicheren Gewahrſam verſchloſſen gehalten, dann aber waren ſie auch neugierigen Blicken entzogen und wurden nur bei beſonderen Gelegenheiten hervorgeholt. Man denke ſich die Philippine Welſer vor einem Glasſchrank! Regel: Was du zeigen willſt, das zeige offen und frei, wie es der Künſtler geſchaffen hat; was du ſchonen und ſchützen willſt, das verbirg in der Truhe. Daſs man vor dreihundert Jahren Kupferſtiche und Aquarellſkizzen nicht als Wandſchmuck verwandt hat, mag wohl zum Theile auch an der damaligen Koſtſpieligkeit des Tafelglaſes liegen; im Grunde aber folgen wir auch heute nur einem richtigen Stilgefühl, wenn wir ſolche, überhaupt nicht auf die Dekoration berechnete Darſtellungen von den Wänden unſerer altdeutſchen Stuben fernhalten und in die Sammelmappen und das Album verweiſen, wo ſie des gläſernen Schutzes nicht bedürfen. In manchen Fällen kann man freilich das glasbedeckte Bild nicht umgehen, dann aber muſs um ſo mehr Sorgfalt auf die Umrahmung

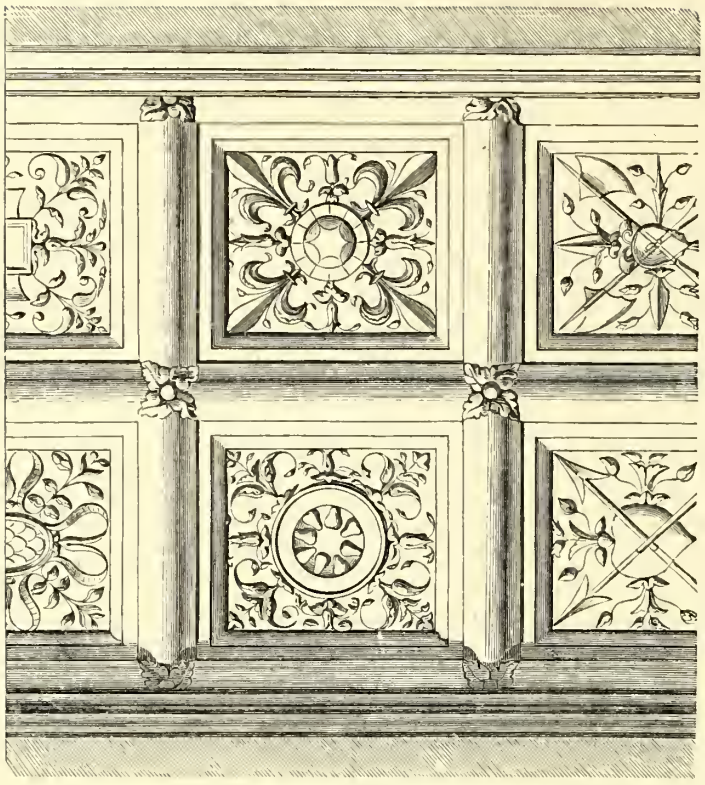
und auf das farbige Zuſammenſtimmen mit dem Hintergrunde verwendet werden; ſo iſt z. B. auf dunkler Wand der weiſse Papierrand an Photographien unter Glas doppelt ſtörend, wogegen eine grüngraue oder ſilberne, ſchwarz konturirte Einfaſſung oder ein ſchwarzer Rahmen zu dem rothbraunen Ton der Photographie meiſtens gut ſteht.

Die Gepflogenheiten des vorigen Jahrhunderts waren dagegen dem Glasſchrank und dem überglaſten Bilde ſehr günſtig. Aeuſserlicher Grund für den erſteren war zunächſt die Vorliebe für die etwa ſeit 1720 eingeführten Porzellanfiguren, deren gebrechliches Daſein allerdings weſentlich durch einen ſicheren Schutz bedingt iſt. Namentlich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehörte der Glasſchrank, deſſen praktiſcher Werth nun auch für alle möglichen Kunſt- und Nippesſachen, ſelbſt für Bücher, Küchengeſchirr und Wäſche erkannt wurde, zu den beliebteſten Möbeln. Für die Zeiten des Louis XV. und Louis XVI. iſt derſelbe dermaſsen etablirt und ſtiliſirt, daſs wir ſeiner nicht mehr entrathen können. Und wirklich iſt ihm auch im Kreiſe ſeiner luſtigen Umgebung weder Gemüthlichkeit noch Grazie abzuſprechen; ja er läſst ſogar ſeinen Inhalt in einem gewiſſen zopfig-ſtilvoll myſteriöſen Halbdunkel erſcheinen, was den Reiz mancher etwas verfänglicher Poſen und Gruppen nur noch erhöht. Oft ſtellen ſolche Glasſchränke die zierlichſten und prächtigſten Möbel dar, mit reichen Schnitzereien oder Metallbeſchlägen, mit gebogenen Gläſern, im Innern mit reichen Stoffen austapeziert und mit Spiegeln im Hintergrund, wodurch es möglich wird, auch die Rückſeite der darin ſtehenden Figuren zu ſehen. Auch für eingerahmte Bilder wurde die Glasdecke im vorigen Jahrhundert ſehr beliebt, und zwar nicht blos für Paſtellgemälde, welche ohne das ſchützende Glas nicht denkbar ſind, ſondern auch für eingerahmte Darſtellungen in Seidenſtickerei, für Aquarell- und Stiftzeichnungen, farbige und ſchwarze Kupferſtiche etc. Bei den reizenden kleinen Miniaturporträts wurden auch geſchliffene Kryſtall- und Glasplättchen als Deckung verwandt. Es iſt nicht zu leugnen, daſs hier, namentlich bei den in Paſtell und Waſſerfarben ausgeführten Bildern das deckende Glas gleichzeitig auch die Stelle des Firniſſes verſieht; die glanzloſen Farben erhalten durch dasſelbe etwas Friſches, Leuchtendes, Verfeinertes, eben weil das Glas als Medium verändert und irritirt.*) So ſehen wir im vorigen

*) Auf dieſelbe Eigenſchaft des Glaſes iſt die eigenthümliche Wirkung desſelben als Schutz für Oelgemälde zurückzuführen. In manchen Gallerien ſehen wir werthvolle Bilder von Mieris, Netſcher etc. mit Glas bedeckt, die Gemälde ſelber erſcheinen dadurch noch feiner, als ſie wirklich ſind. Gute Kopien erhalten durch ſolchen Glasſchutz ein weiteres Element der Täuſchung. Auch die Spiegelſcheiben der Schauläden wirken auf manche Waaren »veredelnd.«



141] Reiche Vertäfelung in dem Bürgermeiſterzimmer des Rathhauſes zu Amberg. (Details im »Formenſchatz« 1881 No. 118 & 119).

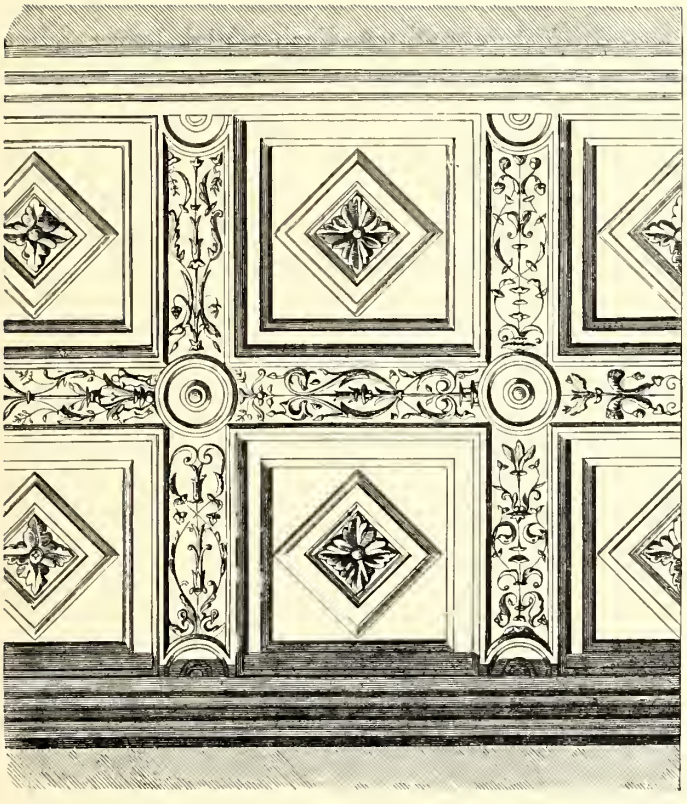


142] Decke aus dem Hauſe der Agnes Sorel.

Jahrhundert das ſchützende Glas zu einer früher nicht gekannten Rolle berufen, wobei es ſich allerdings weniger um höhere dekorative Aufgaben, als vielmehr darum handelt, den Wohnraum in ein offenes Bilderbuch zu verwandeln, aus dem wir nicht nur die künſtleriſchen Neigungen, ſondern auch die politiſchen und ſocialen Ideen des Bewohners kennen lernen.

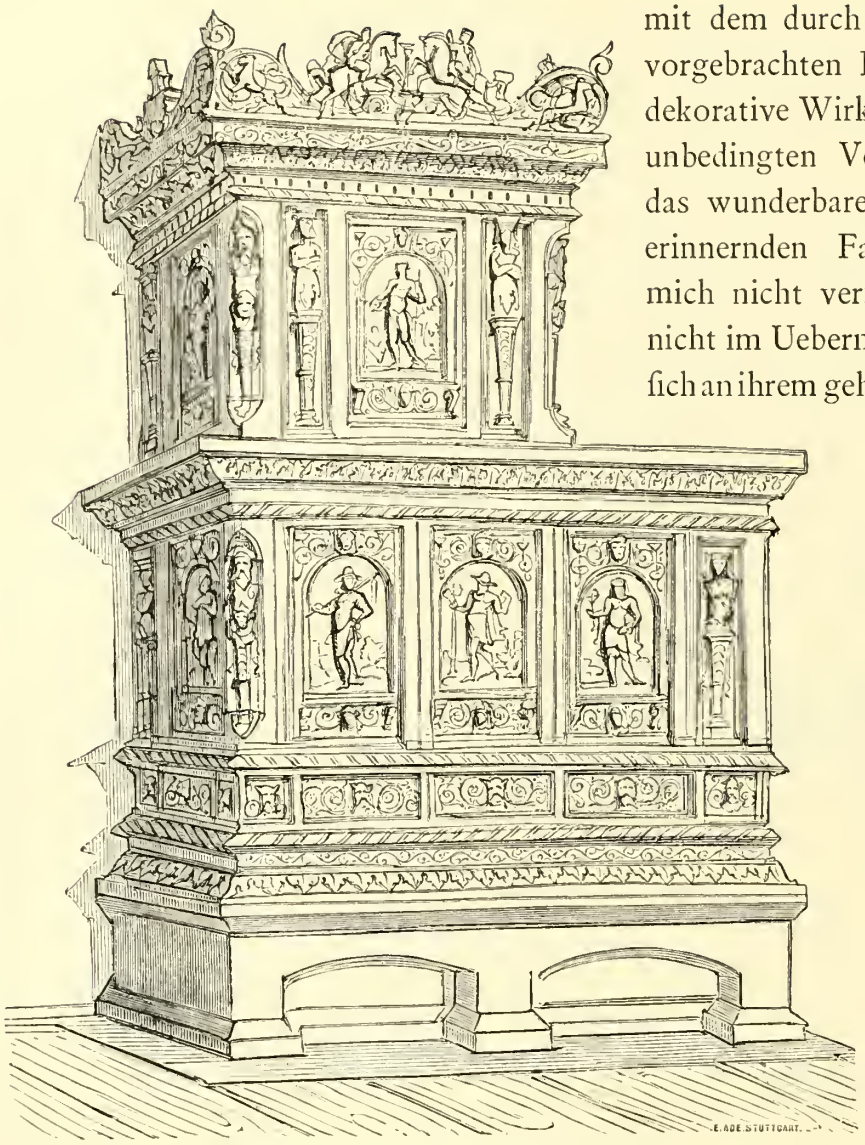
Von eigentlich dekorativer Bedeutung dagegen iſt die eigenartige Verwendung des *Spiegels* im vorigen Jahrhundert. Die Renaiſſance kennt eigentlich nur den *Porträtſpiegel*, d. h. die eingerahmte Spiegelfläche, welche uns das liebe »Ich« oder, wenn wir nicht gerade davor ſtehen, einen beliebigen Theil der Dekoration in Porträttreue zeigt. Um den Eindruck des eingerahmten Bildes zu erhöhen, wurden der Spiegelfläche an den Seiten noch Facetten eingeſchliffen. Seit Louis XIV. aber wird, ganz verſchieden von dieſer Aufgabe, der Spiegel auch verwandt, um den Eindruck der *Raumvergröſserung* zu machen. Hohe Wandfüllungen, Thüren, ja ſogar Plafonds werden immer häufiger mit Spiegeln bedeckt, aber der Zweck desſelben iſt nicht, beſtimmt abgegrenzte Bilder, ſondern eine flimmernde, eher kaleidoſkopiſch ungewiſſe Summe von Lichtern und Dekorationen wiederzuſpiegeln; deshalb zertheilt man auch ſolche Flächen in eine gröſsere Anzahl von Feldern, welche nicht facettirt und nur durch ſchmale metallene Leiſten oder ſchmale Spiegelſtreifen getrennt ſind. Dieſe Art von Spiegelflächen bilden, wie bereits oben angedeutet (S. 124), ein ſehr weſentliches Element der iſochromen Dekoration.

Aber nicht allein das ſchützende Glas wirkt als zufälliger und daher ſehr häufig ſtörender Spiegel; ähnlich verhalten ſich alle ſehr glatten, allgemeines



143] Decke aus dem Haute der Agnes Sorel.

Licht reflektirenden Oberflächen, und namentlich die *Lackpolitur* iſt eines der beliebteſten Mittel zur Verunzierung von Gegenſtänden aus Holz, Metall und Stein. Innerhalb der Dekoration der Gothik und Renaiſſance hat die allgemeine Konfuſion des Glanzes, welche durch zahlreiche und ausgedehnte ſpiegelnde Flächen bewirkt wird, nur ſehr eingeſchränkte Berechtigung; wir wollen ja die Farbe beherrſchen, nicht aber dem planloſen Wechſel preisgeben, wir wollen die verſchiedenen Theile der Dekoration in ihrer farbigen Eigenthümlichkeit heben, gewiſſermaſsen harmoniſch individualiſiren, nicht aber kaleidoſkopiſch miſchen. Ueber die gerade entgegengeſetzte Aufgabe der Iſochromie des Rococo habe ich oben S. 123 geſprochen. Die Spiegel mit neutraler Lokalfarbe (weiſs, grau oder ſchwarz), in erſter Linie alſo der eingerahmte »Porträtſpiegel« mit Queckſilbergrund, haben wenigſtens das eine Gute, daſs ihre Reflexe ungefähr den farbigen Charakter der geſpiegelten Gegenſtände beibehalten, ſie gehen bis zu einem gewiſſen Grade in der farbigen Eigenart ihrer Umgebung auf. Wie weit man dies treiben kann, beweiſt am Beſten ein Konzertflügel mit ſchwarzer Politur: hier wirken Lokalfarbe (ſchwarz macht klein! S. 107) und neutrale Spiegel zuſammen, um ein unförmiges, undekoratives Möbel auf das denkbare Minimum farbigen Selbſts hinabzudrücken. Von ſolchen Ausnahmefällen abgeſehen iſt der zufällige Spiegel um ſo bedenklicher, je mehr er den farbigen Charakter der wiedergeſpiegelten Dinge verändert und je gröſser das von ihm eingenommene Geſichtsfeld iſt. Das Letztere iſt dabei ſehr wichtig, häufig allein ausſchlaggebend. Bei kleinſter Ausdehnung, z. B. an den Prismen eines Kryſtallleuchters oder den Facetten eines Brillantenſchmuckes, kann der zufällige Spiegel im Verein



144] Grüner Kachelofen aus Kislegg, um 1570.

mit dem durch Strahlenbrechung hervorgebrachten Farbenſpiel ſogar feine dekorative Wirkungen erzielen. Zu der unbedingten Verurtheilung dieſer an das wunderbare Flimmern der Sterne erinnernden Farbeneffekte kann ich mich nicht verſtehen; man wende ſie nicht im Uebermaſse an, aber man freue ſich an ihrem geheimnisvollen Zauber.*)

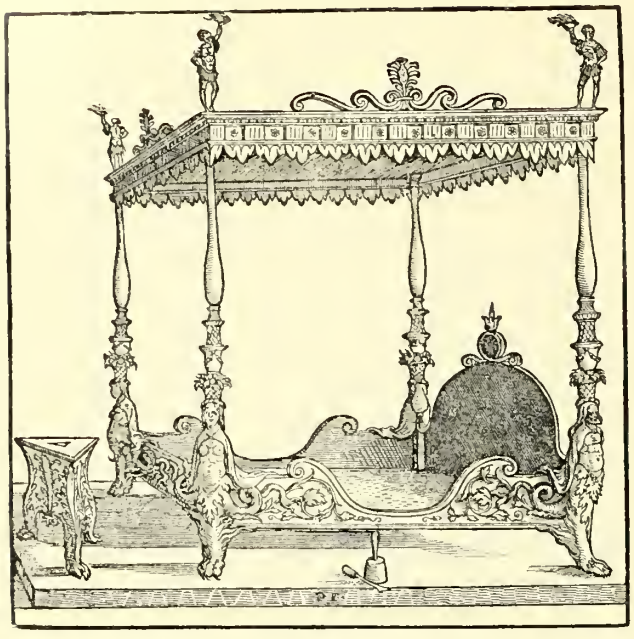
Auch die kleinen Spiegelungen an Metallgegenſtänden, Porzellan, Trinkgläſern, glaſirten Oefen etc. können ja die Farbenharmonie ſteigern, ſo lange ſie eben nur als glitzernde Lichter, nicht aber als Spiegel im engeren Sinne erſcheinen. Ein ſehr lehrreiches Beiſpiel bildet die Glasthüre vom hellen Zimmer nach dem dunklen Vorſaal: groſse Glastafeln, in denen wir wider Willen uns und unſere Umgebung deutlich abgeſpiegelt ſehen, ſind uns hier läſtig, während Butzenſcheiben mit zahlreichen glitzernden Lichtern oder ein Syſtem von

*) *Brücke* ſagt am angeführten Orte über die Diamanten: »Wenn man ſieht, wie ſie keinen Kopf verſchönern, wohl aber durch ihr grelles Licht manchen alt und häſslich machen, ſo fragt man ſich mit Recht, wie lange ſich wohl die Damen noch mit dieſen glitzernden Schätzen ſchmücken würden, wenn ſie nicht mehr koſteten als die Glasperlen, welche die Bäuerin um ihren Nacken hängt«. Ich möchte die Gegenfrage aufwerfen: Verſchmähen es unſere Schönen, wirkliche Roſen im Haar zu tragen? Es gibt denn doch in der Natur wie in der Kunſt lieblich feſſelnde Erſcheinungen, die ſelbſt bei gröſster Vulgarität ihren Reiz beibehalten — wenigſtens in den Augen gebildeter Menſchen. Veilchen, Vergiſsmeinnicht! Und wer errinnert ſich nicht der Matthiſon-Beethoven'ſchen Apotheoſe des Thautropfens, des flüchtigen Bruders des Diamanten — »einſt, o Wunder! entblüht auf meinem Grabe eine Blume der Aſche meines Herzens; deutlich ſchimmert auf jedem Purpurblättchen: Adelaide«.

145] Leuchterweibchen, im Rathhausſaal zu Sterzing (Tyrol). Nach der Kopie von W. Rümann.

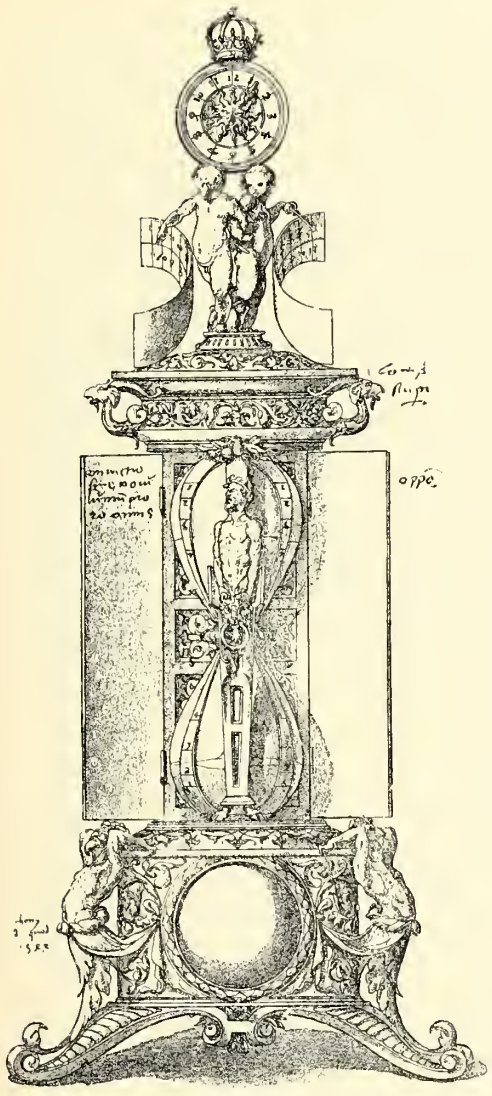
Glasfeldern (aus gewöhnlichem Fenſter-, nicht aus Spiegelglas), ſogar zum lieblichen Schmuck werden können.*) Bei ſolcher Zerkleinerung der Spiegelbilder wirkt

*) Eine prinzipiell verſchiedene Funktion haben die in Paris jetzt ſo beliebten groſsen Spiegelſcheiben *zwiſchen* zwei gleich hellen Zimmern, wodurch die Illuſion der Zuſammengehörigkeit beider Räume erzeugt werden ſoll, während ein jeder für ſich heizbar bleibt etc.



146] Entwurf zu einem Prachtbett, von Peter Flötner (um 1540).

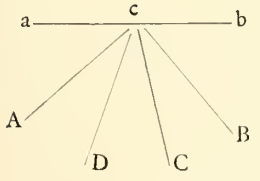
dann auch deren Veränderung durch Lokalfarbe nicht mehr ſtörend, ſondern eher wohlthuend, ſo an goldenen Gefäſsen, vergoldeten Rahmen, blanken Meſſing- und Eiſentheilen, gewiſſen Vogelgefiedern mit metalliſch-ſchillerndem Glanze etc. Dadurch, daſs wir den Glanz »matt« machen (d. h. die Zerkleinerung der neutralen Lichtreflexe ſo weit treiben, daſs ſie keine zuſammenhängenden ſcharfen Spiegelbilder mehr geben und einzeln nur noch mikroſkopiſch unterſcheidbar ſind), befördern wir die innigere Verſchmelzung mit der Lokalfarbe: es beruht darauf weſentlich die prächtige dekorative Wirkung des alten Zinngeſchirrs, der mit Wachs oder Oel behandelten Holzmöbel, der Atlas-, Sammet- und Brokatſtoffe etc. Im erſten Falle iſt der matte Glanz das Reſultat häufigen Putzens, wodurch die Oberfläche gleichzeitig gereinigt und mit winzigen Zerklüftungen und Granulationen verſehen wird; im zweiten Falle bewirkt die natürliche Beſchaffenheit der Holzfaſer im Verein mit der Saftlaſur die Erſcheinung; im dritten Falle iſt dieſe der künſtlichen Anordnung, beim Sammet insbeſondere der aufrechten Stellung der Textilfaſern zu verdanken. (Vgl. S. 88.) In allen drei Fällen und in vielen andern haben wir gewiſſermaſsen eine *Atomiſirung* des Spiegels. Im Allgemeinen iſt die Frage, ob wir matten oder glitzernden Glanz anwenden dürfen, von der Beſchaffenheit der Stoffe abhängig: weiche und poröſe Stoffe (wie Holz, Gewebe, Papier, Leder) verlangen mehr den erſteren; harte, glaſige Körper (Metalle, Steine, Glas, Horn etc.) den letzteren. Innerhalb dieſer groſsen Kategorien gibt es wiederum Abſtufungen, ſo darf man dem harten Ebenholz zweifellos einen intenſiveren Glanz zumuthen, als dem weichen Fichtenholz; Diamant und Bergkryſtall eignen ſich eher zu feinſtem Schliff, als gewöhnliches Glas u. ſ. w. Auch auf die Applikatur kömmt viel an: ein maſſiv vergoldetes Metallgefäſs erträgt helleren und reineren Glanz als ein



147] Entwurf zu einer Standuhr, von Hans Holbein d. J. (um 1540).

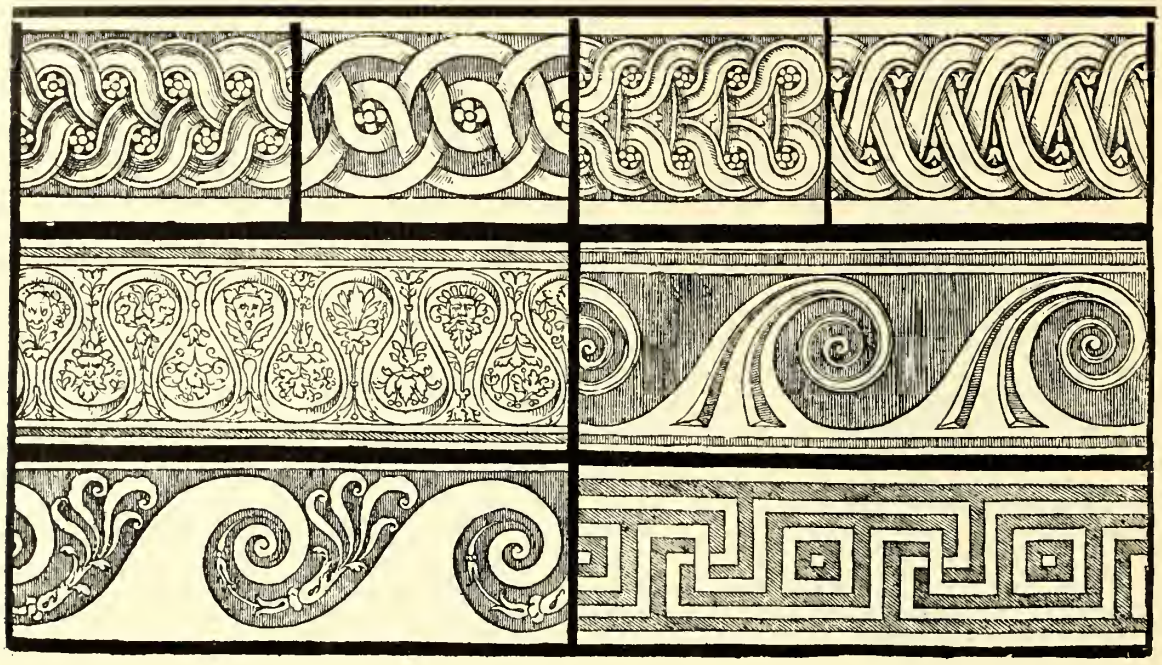
vergoldeter Rahmen oder Buchdeckel, bei denen die Färbung nicht ganz das ſtruktive Material vergeſſen laſſen ſoll. Eine aufmerkſame Prüfung ſtilvoll eingerichteter Zimmer »auf den Glanz« wird das hier nur flüchtig Angedeutete vollkommen klar machen und Sicherheit in der Praxis geben.

Für die volle Entwickelung des dekorativ vortheilhaften ſowohl, als für die Vermeidung des ſtörenden Glanzes iſt nun die *Beleuchtung* von gröſster Wichtigkeit. Ein Oelgemälde muſs ſo aufgehängt werden, daſs der unvermeidliche Firniſsüberzug nicht den Eindruck des Kunſtwerkes beeinträchtigt, d. h. daſs er *keinen* Glanz entwickelt — wenigſtens für die Anſicht von gewiſſen Punkten aus. Bei vielen Schauſtücken und Gebrauchsgegenſtänden aus Metall, Glas, Holz und Geweben iſt das Verhältniſs gerade umgekehrt, hier kommt es darauf an, daſs das durch die Fenſter einſtrömende Tageslicht oder das von den Lampen ausgehende künſtliche Licht von den ſpiegelnden Flächen bezw. kleinſten Körperchen in unſer Auge reflektirt werde. Es genügt aber hierbei nicht eine gewiſſe quantitative Helligkeit, ſondern die Lichtſtrahlen müſſen in demſelben Winkel auf den Gegenſtand fallen, in welchem unſer Blick entgegengeſetzt auf dieſen gerichtet iſt. Nach Fig. 148 ſei a b der Durchſchnitt der glanzfähigen Fläche, A c die Richtung der Lichtſtrahlen, ſo ſehen wir von B aus den Punkt c im Glanze; von A, D und C aus ſehen wir zwar dieſen Punkt ſehr gut beleuchtet, aber nicht glänzend.



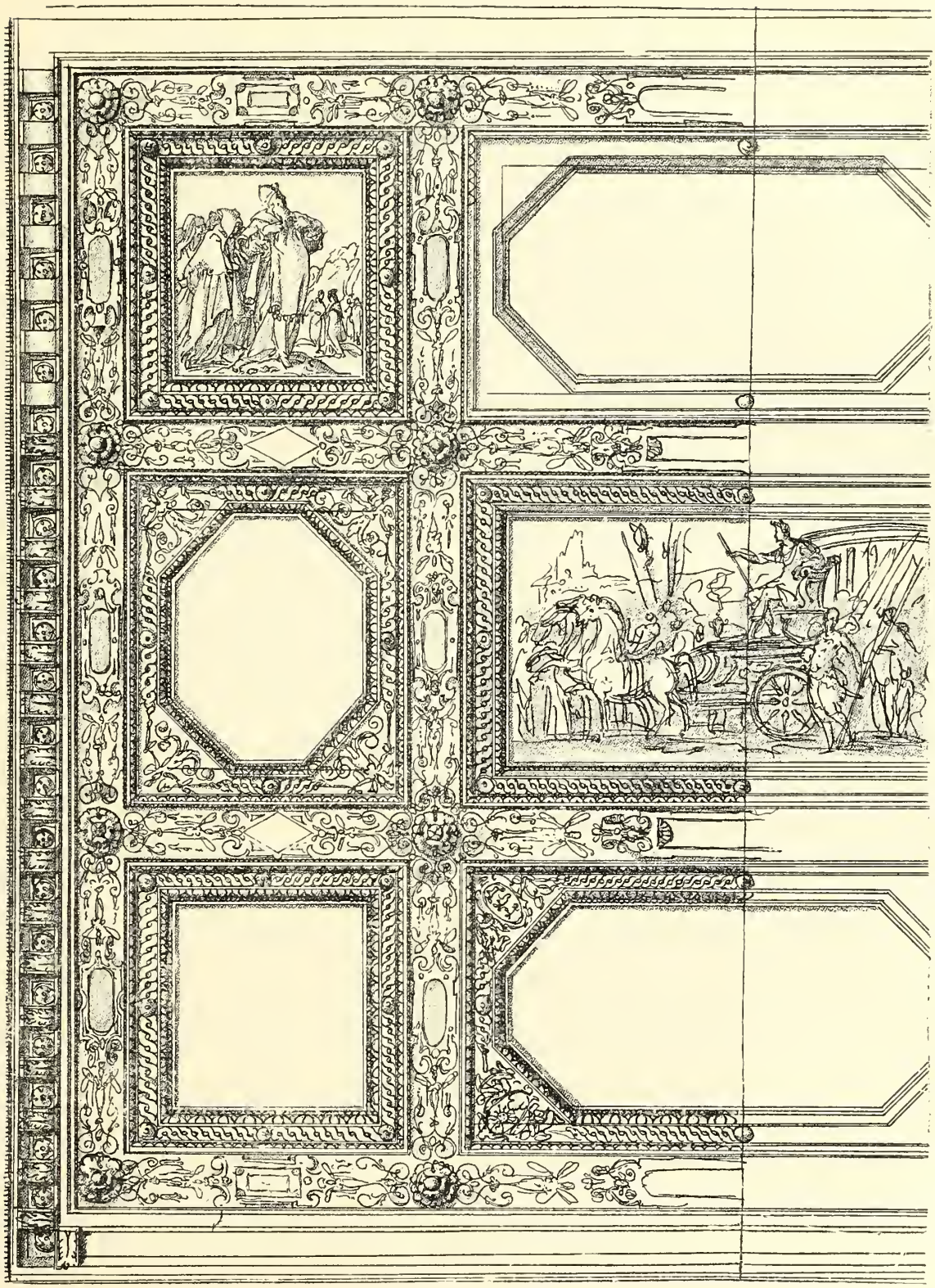
148] Nach Lionardo da Vinci's Trattato della Pittura Cap. 280.

An der Hand dieſer einfachen Figur, welche *Lionardo da Vinci* zur Erläuterung der beſten Anſicht von Oelbildern gibt, läſst ſich bei einigem Nachdenken die ganze Lehre

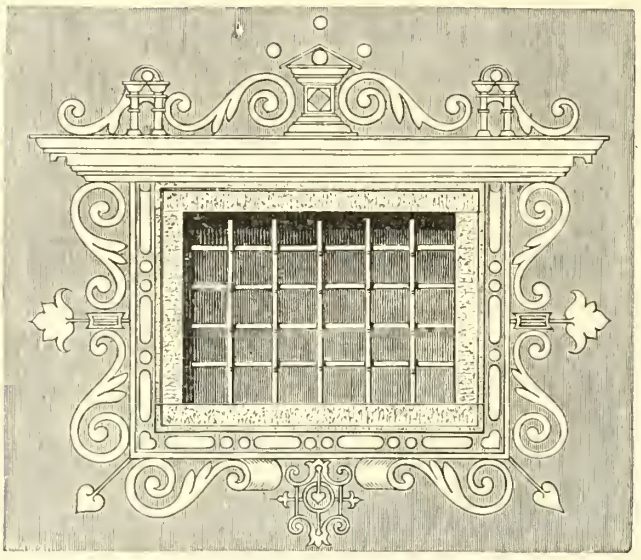


149] Bandornamente der italieniſchen Hochrenaiſſance, nach Seb. Serlio.

vom Glanz praktiſch ergründen. Ein Oelbild a b, welches von A aus beleuchtet iſt, betrachten wir am Beſten von D aus (vorausgeſetzt, daſs der Augenpunkt ungefähr in derſelben Richtung liegt); denn hier ſehen wir alle Pigmentkörperchen noch in nahezu voller Beleuchtung, dem Glanze des Firniſſes ſind wir gänzlich entrückt und haben gleichwohl die Bildfläche ziemlich gerade vor uns. Für Oelbilder ergeben ſich daher folgende Regeln: In einem Zimmer mit horizontal einfallendem Licht haben ſie ihren beſten Platz an den Seitenwänden, in etwa gleicher Höhe mit dem Fenſter und unſeren Augen, womöglich mit einer kleinen Wendung nach dem Licht zu, ſo daſs daſſelbe im Winkel von ca. 50 Grad auffällt (a A); um ſie dem Fenſter *gegenüber* glanzlos ſehen zu können, müſſen wir ſie hoch aufhängen, wobei wir freilich ſehr oft den perſpektiviſchen Anblick verlieren; an der Fenſterwand ſelbſt, vielleicht gar zwiſchen zwei Fenſtern, iſt kein guter Platz, weil hier nicht nur die direkte Beleuchtung fehlt, ſondern überdies unſer Auge durch das von links und rechts kommende Licht geblendet wird. (Für den Raum zwiſchen zwei Fenſtern eignet ſich dagegen der *Porträtſpiegel.*) In einem Zimmer mit *Oberlicht* darf das Oelbild nicht zu hoch über und nicht zu tief unter unſerer Geſichtshöhe hängen, im erſteren Falle weil wir dann die Pigmentmoleküle nicht mehr hell beleuchtet,



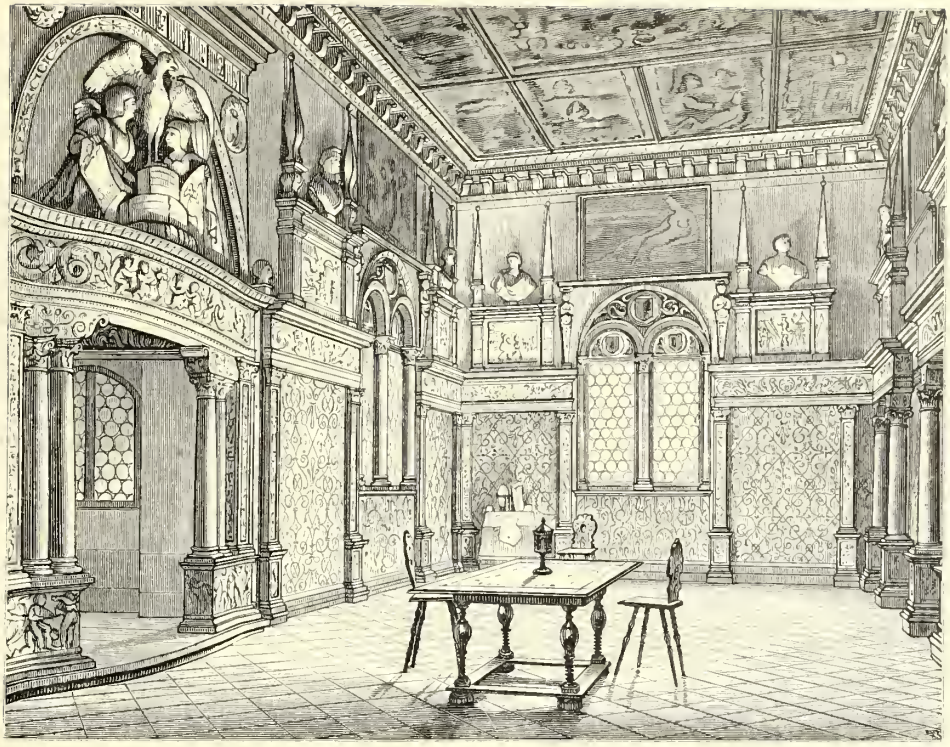
150] Entwurf zu einem Plafond, um 1550.
Nach der Handzeichnung eines italieniſchen Meiſters in den Uffizien zu Florenz.



151] Sgraffito-Detail am Kornhaus zu Steier, als Beiſpiel für gemalte Thür- und Fenſterbekleidungen der Innendekoration.

ſondern theilweiſe im Schatten ſehen, im letzteren Falle weil das Licht nicht voll genug auf das Bild fällt. Denn die unter dem Firniſs liegende Pigmentkruſte beſteht aus Millionen von Bergen und Thälern; eine Beleuchtung, welche die Tiefen im Dunklen läſst, etwa wie bei einer flach beſchienenen Mondlandſchaft, kann daher unmöglich den ganzen Farbenreiz eines Bildes zur Geltung bringen. Jede Beleuchtungsart hat alſo nur ihr bedingtes Recht; die günſtigſte Anſicht eines Oelbildes iſt zweifellos immer derjenigen entſprechend, welche der Maler ſelbſt hatte, als er von der Staffelei zurücktretend ſich von dem Eindruck ſeines Werkes überzeugen wollte. Eine Analogie, welche zwar kaum für das Oelbild, geſchweige denn für die Werke der Tektonik und Kleinkunſt überall durchführbar iſt, welche man ſich aber in jedem Falle vergegenwärtigen ſollte.

So verlangt denn jeder Beſtandtheil der Dekoration, jeder Stoff, jede Technik beſondere Beleuchtungsverhältniſſe. Der Praktiker weiſs ſehr gut, daſs nicht blos Oelbilder, ſondern auch Vertäfelungen und Schränke aus edlen Hölzern, Gobelins, Sammetſtoffe etc. nur unter gewiſſen Beleuchtungen ihre volle Farbenpracht entfalten; er kennt die Schwierigkeiten, welche namentlich die dem Fenſter zugekehrte Wandfläche verurſacht, und weiſs den Vortheil plaſtiſcher Gebilde, welche dem Lichte zahlreiche Reflexpunkte darbieten, zu ſchätzen. Vor allen Dingen aber wird der verſtändniſsvolle Dekorateur beſtrebt ſein, den dankbarſten Partien ſeines Werkes an den Seitenwänden und am Plafond *reichliches Licht* zu verſchaffen. Die bisherige armſelige Behandlung der Decke, die faden, grauen Anſtriche und Tapeten haben zu dem Wahne geführt, daſs man durch Beſchränkung des ohnehin ſpärlichen Tageslichtes, durch ein über vier Fünftel des ganzen Raumes verbreitetes »Helldunkel« vornehme Wirkungen erzielen müſſe. Mächtige faltenreiche Vorhänge aus ſchweren dunklen

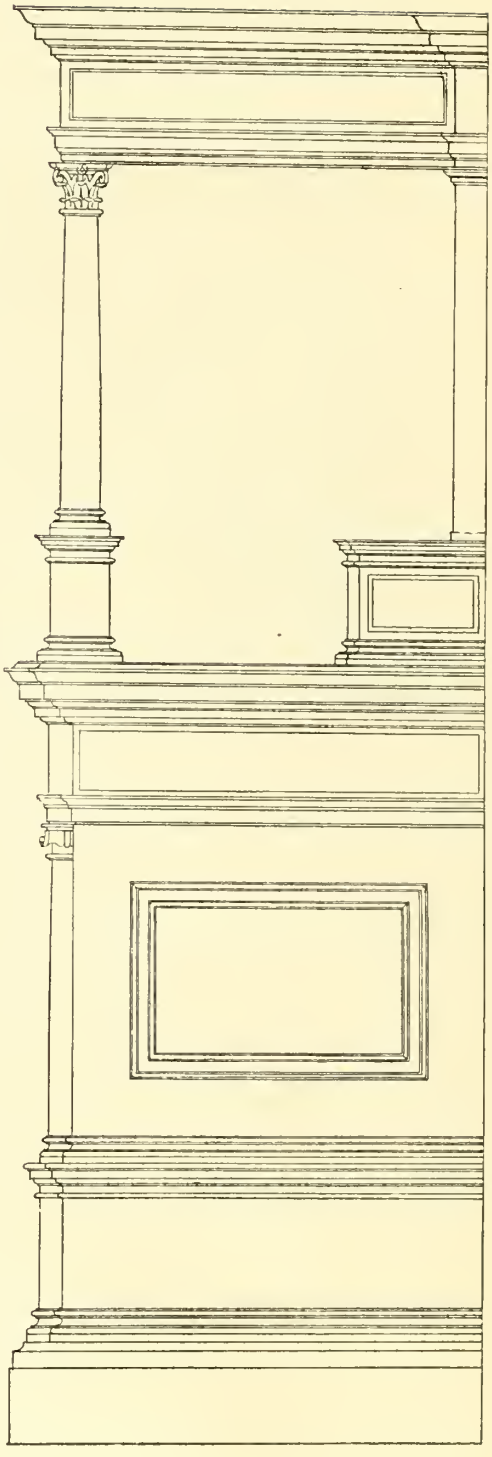


152] Gartenſaal im Hirſchvogelhaus zu Nürnberg um 1535—40; Tiſch und Stühle gehören einer ſpäteren Periode an.

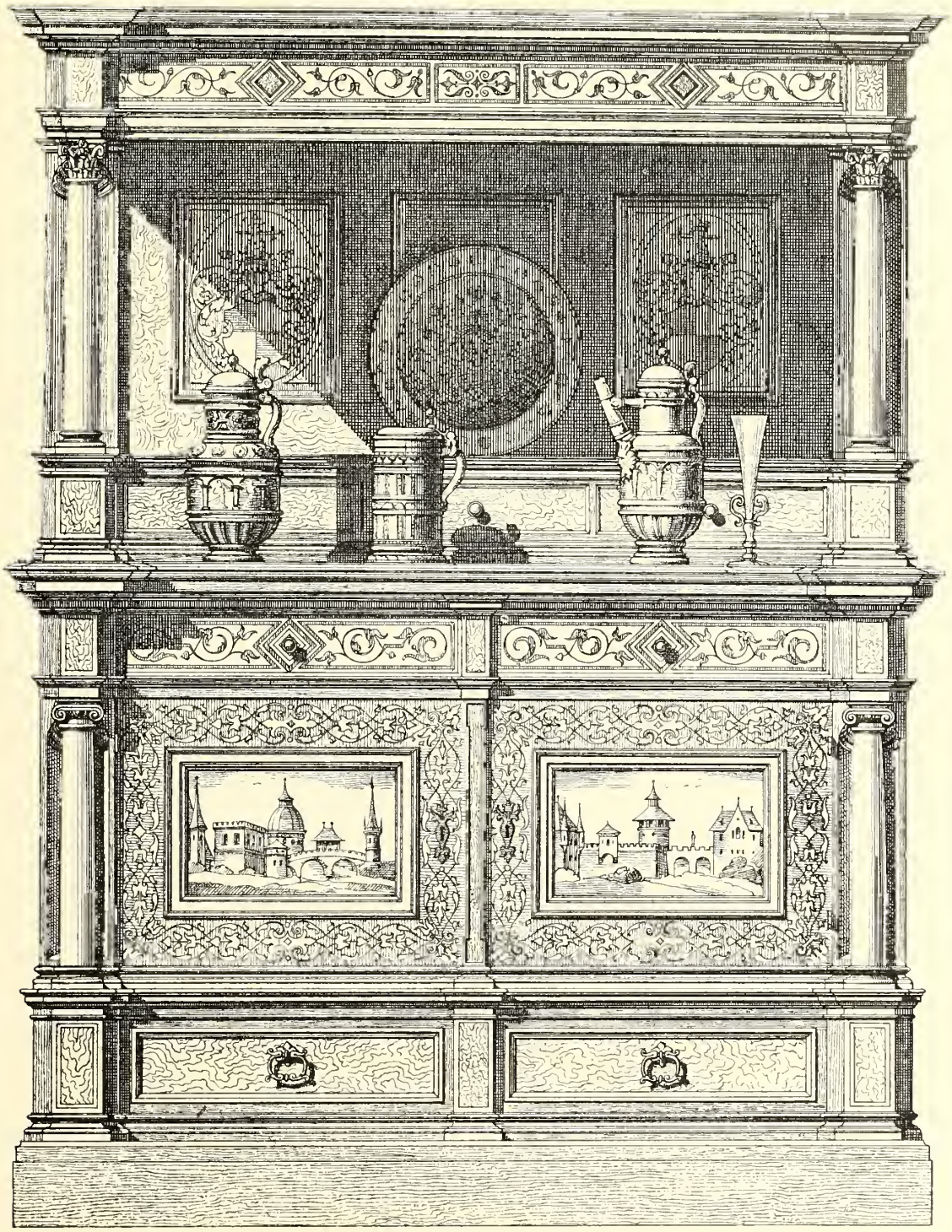
Stoffen verwehren dem beſten Lichte in den oberen Theilen des Fenſters den Eintritt in's Zimmer; die Lichtöffnung iſt auf ein Dreieck reduzirt, deſſen Spitze kaum in das oberſte Drittel des Fenſters reicht, und dieſes armſelige Licht wird noch obendrein durch weiſse Tüllgardinen filtrirt. Selbſt in den feinſten Quartieren unſerer Groſsſtädte tragen ganze Fenſterfronten ſchon von Auſsen das Gepräge ſolcher Lichtabtödtung zur Schau, und die Herrſchaften, die ſich hinter dieſen Wolken aus Baumwolle langweilen, meinen, das ſei »vornehm« und »ſchön«. In einem derartigen Zimmer muſs man Katzenaugen haben, um etwas Rechtes erkennen zu können; hier werden die ſchönſten Farbeneffekte vernichtet und die Menſchen zu Höhlenbewohnern degradirt. Vor ſolchen Verirrungen, die ſich ärgerlicherweiſe noch dazu als »Renaiſſance« breit machen, kann ich nicht genug warnen. Der faltige, dunkle Zugvorhang und die weiſse Zuggardine können freilich vorhanden ſein; man ſchlieſse ſie ganz bei Nacht und etwa bei Tage gegen die heiſsen Sonnenſtrahlen, gegen den grellen Wiederſchein eines weiſsen Nachbarhauſes oder wenn der Hausherr ein Nachmittagsſchläfchen machen will — aber ſonſt laſſe man ſie weit zurückgezogen nur als

farbigen Abſchluſs gelten und wehre dem göttlichen Lichte nicht, in der Mauer-öffnung ganzer Breite in unſere Kemenate hereinzuſtrömen. Auch die ſog. Lambrequins (wörtlich »Helmdecken«, in dieſem Falle eher »Lichtſchürzen«) ſind zu verurtheilen, wenn ſie mehr als bloſse Verzierungen ſein ſollen. Die farbigen Dinge wollen ſo beleuchtet ſein, wie ſie von ihren Erſchaffern farbig empfunden ſind; wir ſollen dem Oelbild, dem Gobelin, der Holzvertäfelung nicht mehr »Helldunkel« geben, als die kunſtgeübten Verfertiger in ihren Werkſtätten dieſen Dingen geben wollten, da wir ja durch allzu groſses Mehr oder Weniger an Licht die *Farbe ſelbſt* verändern (vgl. oben S. 103). Mit der ſinnloſen Dunkelmacherei wird auch das menſchliche Antlitz nicht intereſſanter, das ſich am ſchönſten lichtumfloſſen auf fein geſtimmtem Grunde präſentirt. An dunklen Winkeln mit Rembrandtiſchen Beleuchtungseffekten fehlt es auch im hellſten Zimmer nicht, wenn nur Wände, Decke und Fuſsboden die rechten Farben haben.

Für ein mittelgroſses oder kleines Zimmer iſt die *Einheit* der Lichtquelle das Ideal; muſtergiltig ſind in dieſer Beziehung die meiſten Malerateliers mit groſsem Nordfenſter oder nicht zu hoch angelegtem Oberlicht. Wenn das letztere ſo angebracht iſt, daſs die Lichtſtrahlen in einem gar zu ſpitzen Winkel (von weniger als 45 Grad) auf die Wände fallen, ſo ſind ſie für künſtleriſche Dekoration nahezu unbrauchbar.



153] Durchſchnitt zur Fig. 154.



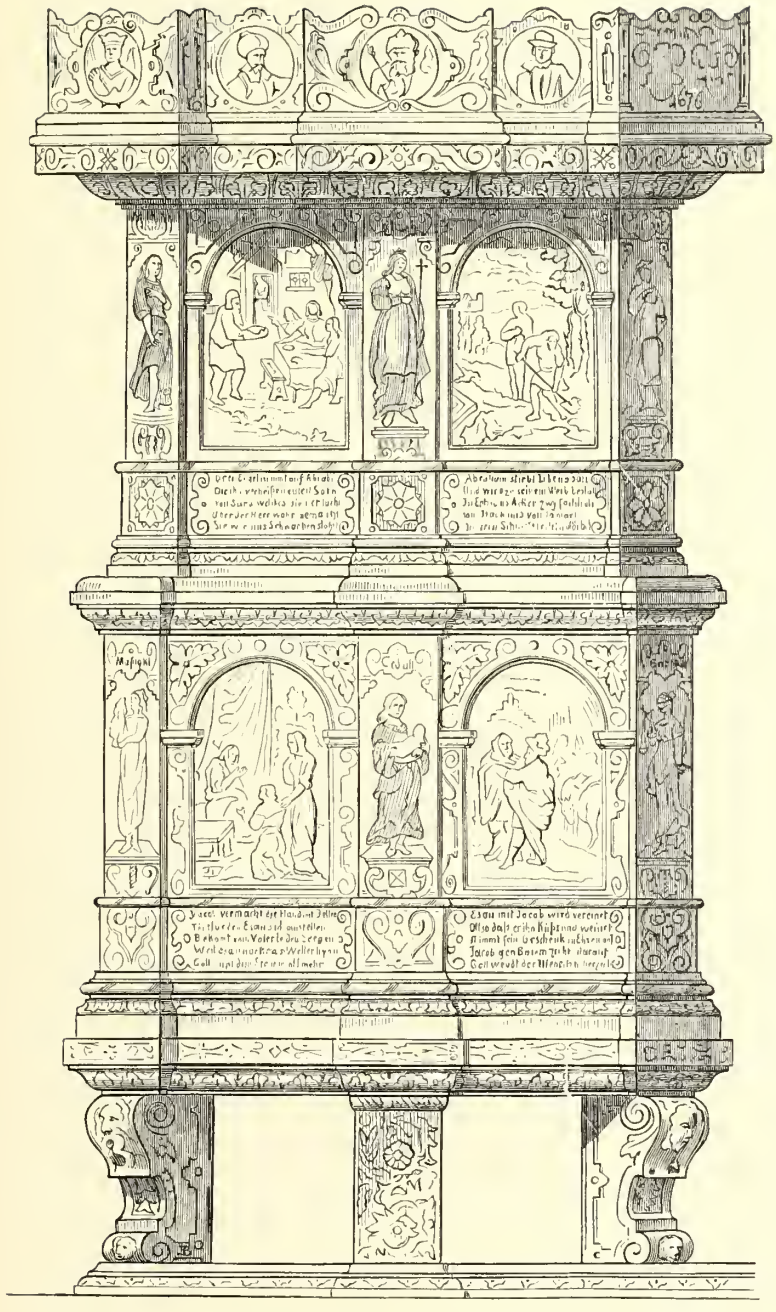
154] Buffet (um 1550). Frei nach der Photographie des im Beſitze des Herrn Grafen v. Törring-Jettenbach befindlichen Originals.

155] Emaillirte Schale, 16. Jahrhundert, galvanoplaſtiſche Reproduction von Elkington in London.

Das einzige groſse Fenſter darf reichlich die halbe Breite der Wandfläche einnehmen, um ſo mehr, wenn die Wand ſehr dick iſt; es darf nahe an die Decke reichen, mag aber erſt einige Fuſs über dem Boden beginnen.*) Bei einer Breite von mehr als zwei Meter empfiehlt ſich die Dreitheilung, wobei das Mittelfenſter breiter ſein kann als das rechte und linke. Sehr wirkungsvoll iſt die Dreitheilung in der Art, daſs dem Mitteltheil eine gröſsere Höhe gegeben wird (Fig. 102). Die breiten gewölbten Niſchen und Erkerfenſter der deutſchen Renaiſſance, in denen auf erhöhtem Antritt bequem zwei Perſonen am Klapptiſch ſitzen können, ſind nicht blos trauliche, gemüthliche Lieblingsplätzchen, wo des Hauſes Töchterlein gern Blumen pflegt, Strümpfe ſtopft und Geſchichten lieſt, ſondern ſie bilden auch die beſten Lichtthore, die man für die reiche Farbenentfaltung des Innern ſich nur wünſchen kann. Daſs wir ſie in der modernen bürgerlichen Baukunſt, im ſog. Kaſernenſtil, faſt ganz vernachläſsigt ſehen, beweiſt eben nur, daſs das beliebte Façaden-Virtuoſenthum mit der häuslichen Kunſtpflege nichts zu ſchaffen hat. Die kaſernenmäſsige Eintheilung der Fenſterreihen wird nach der Schablone gemacht, das Ganze wird mit Gyps zur Palaſtkarikatur aufgebauſcht — drinnen aber herrſcht fürchterliche Oede.

Die *künſtliche Beleuchtung* durch Gas, Petroleum oder Kerzen iſt freilich im Stande, die ſchönſten Tagesdiſpoſitionen zu nichte zu machen, nicht blos weil die Gegenſtände nun aus ganz anderen Richtungen erhellt werden, ſondern auch, weil das ſtark gelbe künſtliche Licht alle Farben mehr oder weniger verändert. Tiefes Ultramarinblau wird faſt ſchwarz, Himmelblau dagegen gewinnt

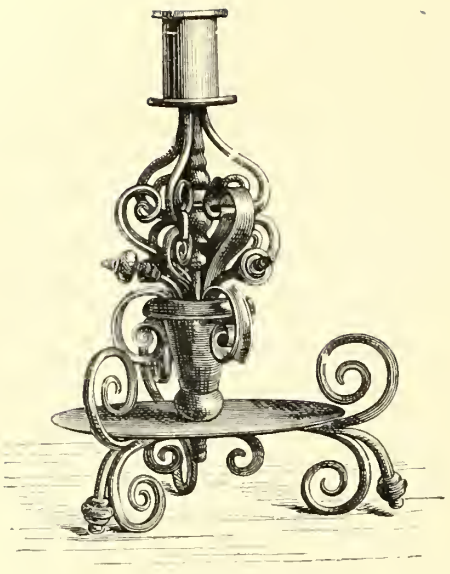
*) Die eingehende phyſiologiſche und äſthetiſche Begründung dieſer und ähnlicher Forderungen würde hier zu weit führen. Ueber die Theorie der Beleuchtung vgl. Brücke's »Bruchſtücke zur Theorie der bild. Künſte«, Leipzig 1877. Auf die Fenſterdekoration komme ich noch ſpäter zurück.



156] Bunter Majolika-Ofen aus Oberſtraſs in der Schweiz, Ende des 16. Jahrhunderts.

an Feuer; manche Arten von Grün und Blau ſind Abends kaum von einander zu unterſcheiden u. ſ. w. Dabei kömmt aber ſehr viel auf die Beſchaffenheit der Farbenträger an; namentlich bei Sammet und Atlas, bei Wolle und Baumwolle ſind die Veränderungen oft überraſchend. Man hüte ſich daher, bei Tage gröſsere Anſchaffungen zu machen oder Wand- und Plafondmalereien ausführen zu laſſen, ohne damit Proben bei abendlicher Beleuchtung anzuſtellen. Im Allgemeinen aber gewinnt bei letzterer die Farbenſtimmung an Wärme und Harmonie, wenn die Beleuchtung quantitativ ein gewiſſes Maſs innehält und ſo angeordnet iſt, daſs nicht etwa durch konkurrirende Lichter (wie in einem Ballſaal mit mehreren Kron- und Wandleuchtern) alles Plaſtiſche an den Wänden Schatten und Geſtalt verliert.

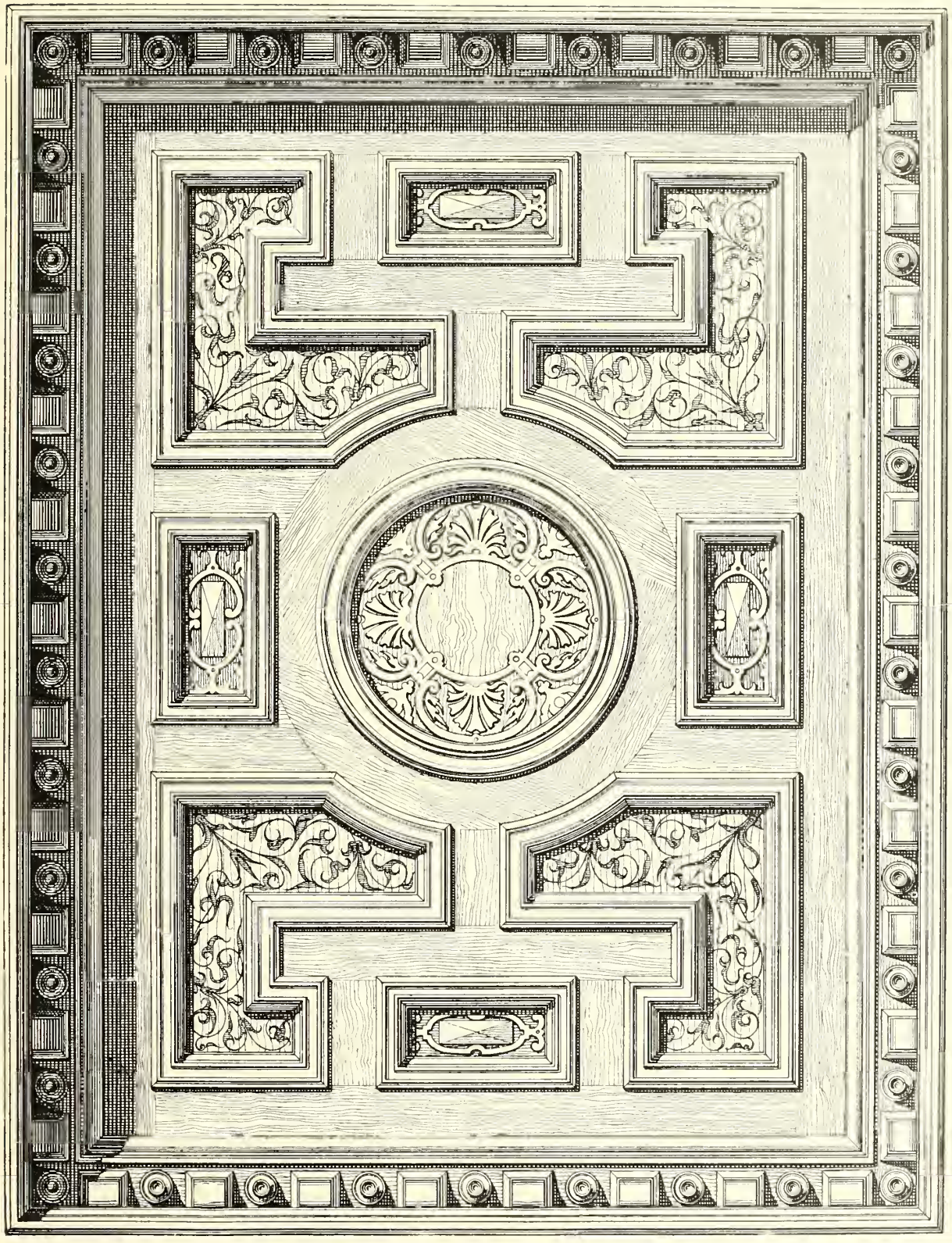
Eine kurze Charakteriſtik der *einzelnen Hauptfarben* nach ihrer Bedeutung für die Innendekoration mag den Schluſs dieſes Abſchnittes bilden. Nicht eine Unterſuchung des polychromen Ornaments ſoll hier angeſtellt noch eine eigentliche



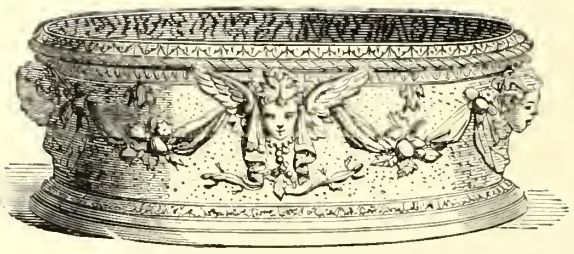
157] Standleuchter, aus Band- und Rundeiſen; kgl. bayr. Nationalmuſeum in München.

Farbenäſthetik gegeben werden. Die vielfarbigen Zuſammenſtellungen in kleinen Feldern ſind namentlich auf gewebtem Grunde faſt unbeſchränkt, und ſo lohnend auch das Studium alter Vorbilder für die Geſchmacksbildung iſt, ſo dürfen wir doch nicht vergeſſen, daſs die Farbenwahl zu allen Zeiten ſehr weſentlich von techniſchen Zufälligkeiten abhängig war, namentlich von der jeweiligen Pigmentkunde. Wenn man in der Praxis ſelbſt heute noch ſieht, wie gewiſſe Farben nur deshalb gemieden werden, weil es an genügend charaktervollen oder haltbaren Stoffen zu ihrer Darſtellung fehlt, — wie viel weſentlicher mag ſolche Rückſicht in alten Zeiten geweſen ſein, als man an die Solidität des Pigmentes viel ſtrengere Anforderungen ſtellte und noch nicht, wie heute, aus Steinkohlentheer die wunderbarſten Auskunftsmittel zu brauen verſtand!

Bei der Wahl der farbigen Grundſtimmungen treten aber noch ganz andere Rückſichten in den Vordergrund. Einen Theil derſelben möchte ich unter dem Namen der *ſtofflichen Exkluſivität der Farbe* zuſammenfaſſen. Das iſt beiſpielsweiſe ſo zu verſtehen: *Braun* in den verſchiedenſten Abſtufungen iſt die natürliche Farbe der meiſten Holzarten, wenn wir dieſelben nur mit ſaftigen, öligen oder harzigen Einläſſen und bräunlichen Beizen behandeln. Beſteht nun ein groſser Theil der Zimmerdekoration aus ſo behandelten Holzoberflächen, ſo müſſen wir darauf bedacht ſein, an den übrigen Partien andere, mit Braun gut zuſammenſtimmende Farbengebungen anzubringen. Und zwar aus doppeltem Grunde: erſtens weil das Auge Abwechſelungen verlangt, ſelbſt neben einer ſo wohlthuenden Miſchfarbe wie Braun, und zweitens weil wir der Holzdekoration gewiſſermaſsen die Achtung ſchuldig ſind, daſs wir ihr nicht in die Farbe pfuſchen; denn wollten wir neben ihr ſehr koſtbare Stoffe, wie Atlas und Sammet, gleichfalls braun färben, ſo würden wir den farbigen Werth des Holzes herabſetzen. Das Holzbraun des Fuſsbodens, der Täfelung, der Schränke, Tiſche und Stühle ſchlieſst alſo das Braun an andern Stoffen bis zu einem gewiſſen Grade aus und fordert gleichzeitig ſolche Nachbarfarben, welche ſeinem Anſehen



158] Holzplafond im Schloſſe Ambras bei Innsbruck (um 1570).



159] Fayence-Gefäfs von Bernhard Paliffy.

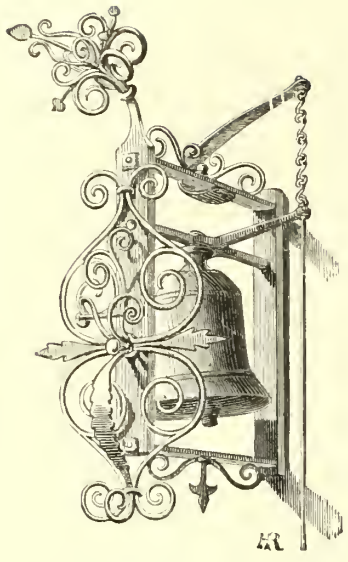
nützlich ſind. Selbſtverſtändlich kömmt dabei ſehr weſentlich die Leuchtkraft und der beſondere Charakter der Farbe in Betracht; nähert ſich das Braun des Holzes dem Goldgelben, ſo kann daneben wohl ein ſehr dunkles Braun auch an andern Stoffen erträglich ſein; ſo würde z. B. vor einem hellleuchtenden Eſchenholzſchrank das Fell eines Königstigers viel weniger am Platze ſein, als dasjenige eines braunen Bären, und auf demſelben Sckranke nehmen ſich Zinngeſchirr und blaue Telſter Schüſſeln entſchieden beſſer aus, als braune Thongefäſse, blankgeputzte Bronzeſchalen und gelbe Majoliken, während dieſe letzteren auf einem dunklen Nufsbaumſchrank ſehr gut ausſehen. Im Allgemeinen wird eine ungünſtige Zuſammenſtellung in der angedeuteten Richtung leichter ertragen, wenn die gleichen Farbengebungen der benachbarten Gegenſtände *natürliche,* den Stoffen *anhaftende* ſind; ein gelbbraunes Holz und ein gelbbraunes Thierfell ſind nebeneinander entſchuldbar, ein gelbbrauner Maueranſtrich oder gelbbraun gefärbter Textilſtoff würde daneben als unverantwortliche Geſchmackloſigkeit gelten.

In ähnlicher Weiſe wirkt das *Weiſs* der gebleichten Leinwand, Wolle, Baumwolle, Seide, des rohen Mauerbewurfs oder Kalkanſtrichs, des Marmors, des Porzellans, des Elfenbeins etc. exkluſiv, wobei die Erregungskraft dieſer Farbe doppelt ſchwer ins Gewicht fällt; ferner das *Grün* der im Zimmer gehegten Pflanzen, welche zweifellos auf einem ebenfalls ſaftgrünen gemalten Hintergrund nicht ganz zur Geltung kommen; ferner das *Schwarz* des Ebenholzes, des ſchwarzen Marmors u. ſ. w. Wir haben hier eine Reihe gewiſſermaſsen *obligatoriſcher* Farbengebungen, d. h. ſolcher, welche mit den betreffenden Stoffen untrennbar verbunden ſind. Zu ihnen geſellt ſich eine andere Reihe von Farbengebungen als Folge *techniſcher Rathſamkeit* hinzu; unſere prächtigen deutſchen Oefen z. B. werden hauptſächlich deshalb ſaftgrün glaſirt, weil es für keine andere Farbe ein Pigment gibt, welches mit dem röthlichen Grunde des gebrannten Thons ſich zu gleich prächtiger Wirkung verſchmelzen läſst. Auf dem weiſsen oder bleigrauen Mojalikagrunde dagegen ſteht eine gewiſſe blaue Laſur ſehr gut, welche dann wieder durch das komplementäre Gelb vortheilhaft gehoben wird. Die beſchränkte Palette der Della Robbia war zuerſt gewiſs ein Gebot techniſcher

160] Wirthſchaftszimmer im ſtädt. Muſeum zu Salzburg. Geſtellt vom verſt. Direktor Schiffmann.

Rückſichten, noch mehr die Farbenwahl der Emailarbeiter von Limoges. Im Bereiche der Textilfärberei eignet ſich das bekannte bräunliche Indiſchroth (wegen ſeiner ſubtilen Strahlenmiſchung eine der wohlthuendſten Farben und ſehr mit Unrecht »ſchmutzig« genannt) am Beſten für Wolle; Karmin, Purpur und Violett am Beſten für Sammet. Faſt jeder Stoff, faſt jede Technik hat ſelbſt dann, wenn die Farbenwahl ideell unbeſchränkt iſt, ſolche *meiſtbegünſtigte Farben*, und umgekehrt haben viele eigenartige Farben ihre meiſtbegünſtigten Stoffe.

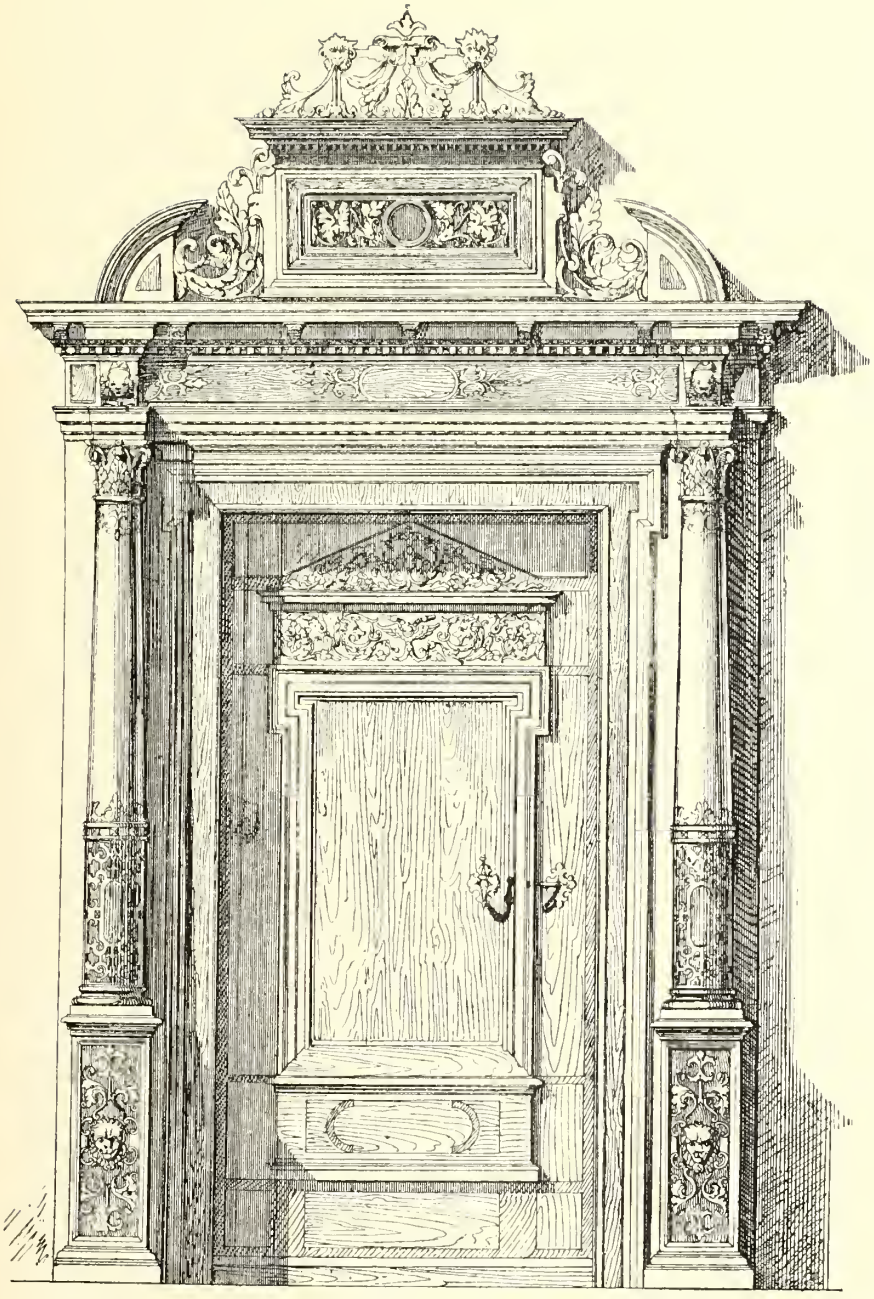
Einer anderen Reihe von Rückſichten kann man den Namen der *ſymboliſchen Exkluſivität* geben. Es iſt eine Folge unwillkürlicher Urtheilsbildung, wenn wir das Blau des Himmels in breitem Flächenkolorit auch im Zimmer nur *über* uns, d. h. an der Decke, nicht aber auf dem Fuſsboden ertragen, wenn wir groſse grüne Flächen — dem Laub des Waldes entſprechend — hauptſächlich den Wänden zuweiſen. Die buntfarbigen, reich gemuſterten Teppiche gehören als Repräſentanten der blumenbeſäeten Flur auf den Fuſsboden, vielleicht noch auf die Sitzbank. So unſcheinbar auch ſolche Anklänge an die Natur auftreten und ſo wenig ſtichhaltig ſie ſich in den Praktiken der Jahrhunderte erweiſen, — der feinfühlige Dekorateur wird ſie ſich doch jederzeit in's Gedächtniſs rufen, und, ohne in naturaliſtiſche Spielereien zu verfallen, auch daraus Nutzen ziehen. So iſt es gerade die *höchſte* Stilvollendung, in welcher, uralten Sagen gleich, Erinnerungen an die naturwüchſigen Anfänge aller Kultur fortklingen — aber



161] Hausglocke aus Hallſtadt.

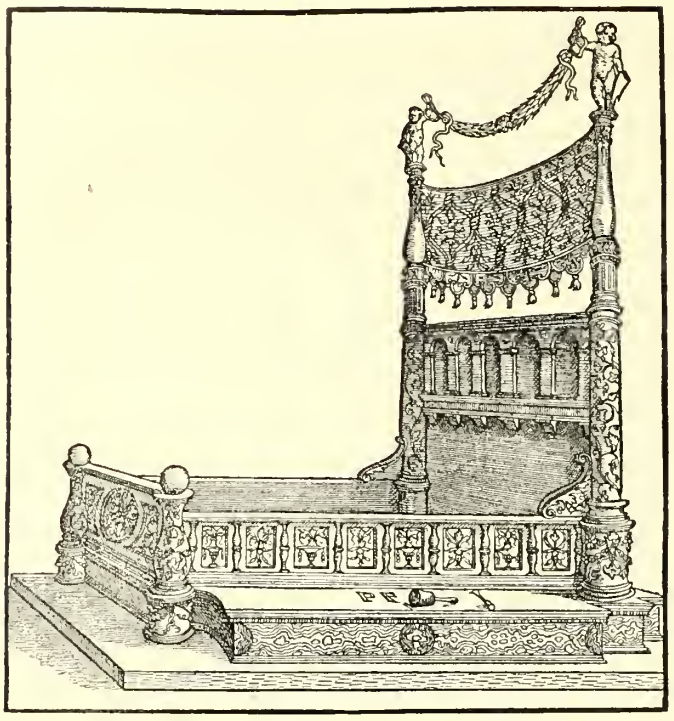
freilich nur eine Errungenſchaft der Begeiſterung, ein liebliches Myſterium, das nicht durch todte Formeln, ſondern nur durch lebendiges Erglühen erworben wird.

Allgemeiner verſtändlich wird ſein, was ich von der *farbigen Symmetrie* als exkluſiviſchem Beweggrund zu ſagen habe. Sie iſt für die Praxis ſehr wichtig, leider aber auch ein bequemes Auskunftsmittel, um vor einem urtheilsloſen Publikum die Unwiſſenheit und Talentloſigkeit zu verdecken. Als Regel mit vielen Ausnahmen kann man aufſtellen: Wo der Begriff der Zuſammengehörigkeit (des Paares, des Pendants) durch Form und Stellung deutlich ausgedrückt iſt, da ſoll die Farbengebung nicht zerreiſsen. Es fragt ſich nur, was hier dekorativ als *Paar* (wobei es nicht ſowohl auf die Zweizahl, als auf die Gleichheit mehrerer Exemplare überhaupt ankommt) zu betrachten? Wir nennen Braut und Bräutigam »ein ſchönes Paar«, ohne daſs wir bei ihnen gleichfarbige Augen und Haare vorausſetzen; gleichfarbige Kleidung würde ſogar lächerlich ſein, gerade die Verſchiedenartigkeit ihrer Schönheit, die liebliche Vereinigung der Gegenſätze erweckt unſer Intereſſe. Dagegen wird bei Zwillingsgeſchwiſtern, die einander ſehr ähnlich ſehen, durch gleichfarbige Kleidung eher das Wunder ihrer gemeinſchaftlichen Geburt hervorgehoben. Hier erfüllt alſo die Gleichfarbigkeit die Aufgabe, Beider Solidarität noch beſſer zur Geltung zu bringen. »Gleichfarbigkeit macht ſtark«, könnte man von den Uniformen des Militärs und der geiſtlichen Orden ſagen. Auch in der Dekoration erhöht die farbige Symmetrie zweifellos den Eindruck der Ordnung, Wohlhabenheit und Ruhe; aber die Forderungen des Farbenwechſels und der künſtleriſchen Freiheit machen ſich hier ſo energiſch geltend, daſs ein geringes Zuviel an jenen Elementen der Ordnung langweilend, ſtörend wirkt. Statt theoretiſcher Begründung ein praktiſches Beiſpiel: Wenn zwei Stühle aus demſelben Holz gebaut, ganz gleich geformt und nachbarlich aufgeſtellt ſind, ſo mögen ſie, als ächte Zwillinge, auch gleichfarbige Ueberzüge aus einunddemſelben Stoffe haben. In einem Rathhaus- oder Speiſeſaal geben wir ganz ſtilgemäſs allen Seſſeln die gleiche Form und Farbe. Aber total falſch iſt die Anwendung des Prinzips auf die *Gattung* der Stühle oder gar aller Sitzmöbel überhaupt, wodurch wir das beſte Mittel zur künſtleriſchen Individualiſirung preisgeben. Was nicht



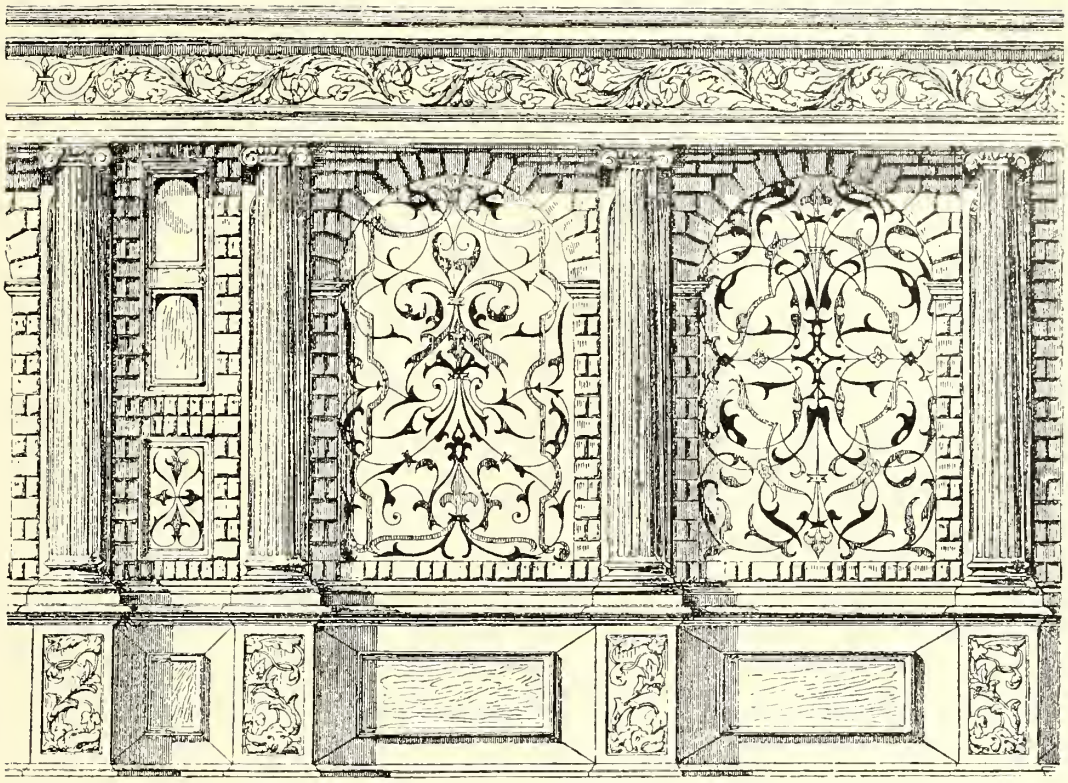
162] Thüre im Ehingerhof, Ulm (um 1550). Nach L. Theyrer in Ortwein's »Deutſcher Renaiſſance«.

urſprünglich als »Paar« gedacht oder erzeugt iſt, das ſoll man auch farbig auseinander halten. Aber leider begnügt ſich der Irrthum nicht mit der Uniform der »Art«; ſelbſt Dinge, die nach ihrer Gebrauchsbeſtimmung gar nichts gemein haben, werden farbig egaliſirt: für Portièren, Vorhänge, Divan und Stühle wird derſelbe Textilſtoff verwandt, und womöglich mit der Farbe desſelben auch noch die Wand »übereinſtimmend« gemacht. Es iſt die geiſtloſe Schablone der meiſten Tapezierer, deren Intereſſe an fabrikmäſsiger Materialvergeudung dem Unverſtand des groſsen Publikums brüderlich die Hand reicht. Von der Ausnahmeſtellung, welche die helle Iſochromie gegenüber dieſen Regeln beanſprucht, war oben S. 123 die Rede. Aber hier zwingt das Gebot der Gleichfarbigkeit auch zur gleichen Form: Die Freiheit in der Wahl der Typen, wie ſie die Renaiſſance zuläſst, iſt hier ausgeſchloſſen.



163 Entwurf zu einem Prachtbett von Peter Flötner, um 1450.

Zu den einzelnen Farben uns wendend, ſo ſteht ſelbſtverſtändlich *Braun* allen andern voran. Es gab wohl eine Zeit, in der dieſe »Farbe der Farben« in der Dekorationskunſt miſsachtet, ja nahezu verpönt war — es war, auf unſerm Gebiete wenigſtens, die Zeit der Unnatur, merkwürdiger Weiſe gerade zuſammenfallend mit der Epoche unſerer groſsen Dichter. Während *Gœthe* trotz feinſter Naturbeobachtung nicht dazu kam, dem Braunen ſein Recht zu geben, ſagt ein neueſter Farbenlehrer geradezu: *»Die Harmonie iſt braun«*. Ein etwas paradoxer, aber viel Wahres enthaltender Ausſpruch. Denn, wie wir ſchon früher beſprochen, läſst ſich faſt jede Farbe in einen bräunlichen Ton hinüberſpielen, und wenn wir die beſten Farbengebungen einer in unſerem Sinne ſtilvollen Innendekoration aufmerkſam prüfen, ſo werden wir in ihnen das Prinzip des Braunen verwirklicht finden. (Vgl. oben S. 84, 114 und 128.) Abgeſehen vom Helldunkel in den ſchattigen Partien des Zimmers, welches immer braun iſt, haben manche Lokalfarben, wie Weinroth, Indiſchroth, Olivgrün, Meerblau etc. offenbar ſelbſt in heller Beleuchtung einen bräunlichen Timbre. Das *eigentliche* Braun mit ſeinen tauſend Abſtufungen aber iſt die obligate Farbe des Holzes und daher da, wo dieſes in groſsen Partien dekorativ verwandt iſt, auch auf das Holz beſchränkt. Mit dieſem Material freilich hat es gleichzeitig eine Verwendbarkeit wie keine zweite Farbe. Zimmer, in welchen Boden, Wände und Decken durchweg aus Holzvertäfelung beſtehen, in denen bis auf einige Eiſenbeſchläge und Kleingeräthe alles braun iſt, gehören nicht zu den Seltenheiten und können trotz dieſer Einfarbigkeit den behaglichſten Eindruck machen. Das Zierlichſte der Art iſt das ſogen. Fugger'ſche Trinkſtübchen im Nationalmuſeum zu München, wo das nackte Holz ſogar ohne alle



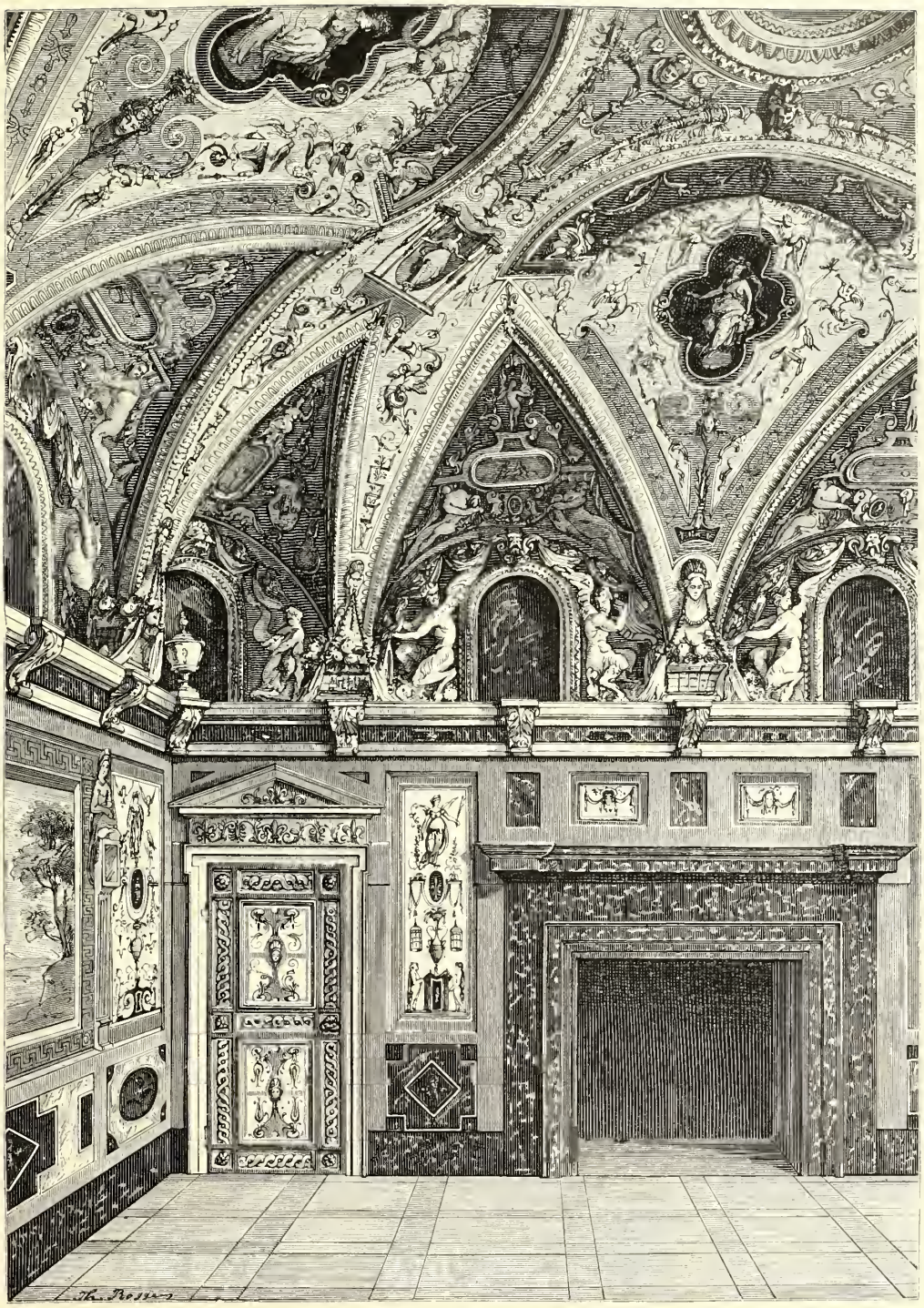
164] Täfelung des Saales im Haffner'ſchen Hauſe in Rothenburg a. d. T.
(Nach G. Gräf in Ortwein's Renaiſſance).

Nachbehandlung hell und klar zu Tage tritt.*) Der himmelweite Unterſchied *dieſer* Art natürlicher Iſochromie von der erkünſtelten Art des fürſtlichen Rococo geht am Beſten daraus hervor, daſs das letztere die natürliche Holzfarbe in breiter Anlage verſchmäht. Von den Spezialfarben der verſchiedenen Holzarten in einem ſpäteren Abſchnitt. Neben oder auf groſsen Holzflächen ſollten in brauner Farbe nur naturbraune Dinge dekorativ verwandt werden: Geweihe, Felle, Vogelgefieder, Vegetabiliſches, Thongefäſse, Terracotten; ſtarkbräunliche Malereien ſetzen andersfarbige Hintergründe voraus. Braune Textilſtoffe ſind auf Holzgrund faſt unbrauchbar, aber auch ſonſt wegen ihrer Holzanklänge in der Renaiſſance nicht beliebt.

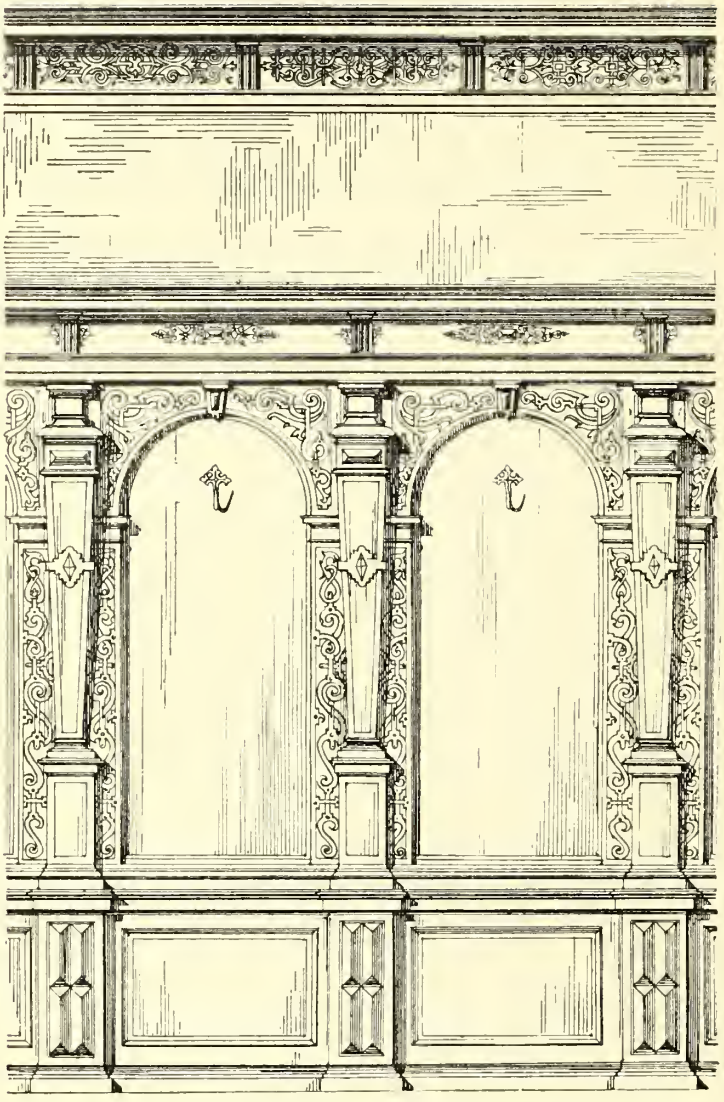
*) *Semper* verwirft (Stil II S. 242) das nackte Holz, wenigſtens für architektoniſche Verwendung im Freien. Er hat wohl die brillante Wirkung überſehen, welche z. B. an manchen Bauten der Alpenländer das nackte, lediglich im Laufe der Zeit dunkelrothbraun gewordene Lärchen- und Zirbenholz macht. Auch bei der Innendekoration empfiehlt es ſich, ſolche harzige Holzarten ungewichſt und ungebeizt zu laſſen und in Geduld zu warten, bis der rechte Farbenton ſich von ſelbſt einſtellt. Ausgenommen iſt das unedle weiſse Tannenholz.

Weifs, Grau und *Schwarz* find, wie früher dargelegt, nur quantitativ verfchiedene Zurückftrahlungen allgemeinen, aus allen Strahlengattungen des Spektrums nahezu gleichmäfsig zufammengefetzten Lichtes, daher die vollkommenften Mifchfarben (S. 78). Der Begriff des »Weifsen« ift durchaus relativ: Das blendende Weifs als Reflex der direkten Sonnenftrahlen kommt felbftverftändlich in der Innendekoration nicht in Betracht; vom denkbar hellften Weifs der indirekten Beleuchtung bis zum tiefften Schwarz aber laffen fich taufend Abftufungen denken. Immer ift dabei unfer Urtheil von der Gefammtbeleuchtung abhängig; diefelbe Lichtentwicklung, die wir in der Dämmerung Weifs nennen, würde uns Mittags vielleicht nur dunkelgrau erfcheinen. Auch der Helligkeitsgrad der Nachbarfarben wirkt mitbeftimmend. Ferner ift ein *gleichmäfsig* weifser oder grauer Innenraum mit Seitenlicht undenkbar, felbft die mit derfelben Deckfarbe angeftrichenen glatten Wände haben verfchiedene Töne; bei einem weifsen Zimmer mit kräftigen Reliefdarftellungen, mit komplizirt gewölbtem, ftark profilirtem oder reich ftuckirtem Plafond finden fich, namentlich bei Einheit der Lichtquelle, in den Schattenpartien die reichften Abftufungen (neutrale Komplemente!), und nur durch folche Belebung gewinnt ja der gleichmäfsig weifse Anftrich in der Dekoration erft fein Recht. Endlich laffen fich theils durch entfprechende Mifchung der Pigmente, theils durch die Beleuchtung (fpeziell durch Oel-, Kerzen- oder Gaslicht) die neutralen Farbentöne in's Warme, Bräunliche hinüberziehen, wodurch fie an finnlicher Wohligkeit bedeutend gewinnen.

Obfchon nun das Weifse, gewiffermafsen als Mafsftab für alle übrige Farbenentfaltung, wenigftens in kleinften Partien in jeder Dekoration vorkommen follte, und obfchon es die vollkommenfte Mifchfarbe darftellt, fo ift es doch nicht fo ausfchliefslich anwendbar wie das Braune; denn wir können uns wohl ein an Boden, Wänden und Decken braunes, nicht aber ein derartig weifses, bezw. graues und fchwarzes Zimmer vorftellen (es fei denn eine Grabkapelle aus Marmor). In der edlen Dekoration der Gothik und Renaiffance gilt nämlich als Regel, dafs die neutralen Töne Weifs und Schwarz (ähnlich wie Braun) in breiterer Ausdehnung nur als *natürliche,* d. h. ftruktiv-ftoffliche Farbengebungen am rechten Platze find. Eine Ausnahme bilden z. B. die aus der Antike, wenn auch in befcheidenem Umfang, herübergenommenen fchwarzen Füllungen in der Wandmalerei. Die Maffe der hier in Betracht kommenden Objekte ift denn auch grofs genug: der weifse Maueranftrich,

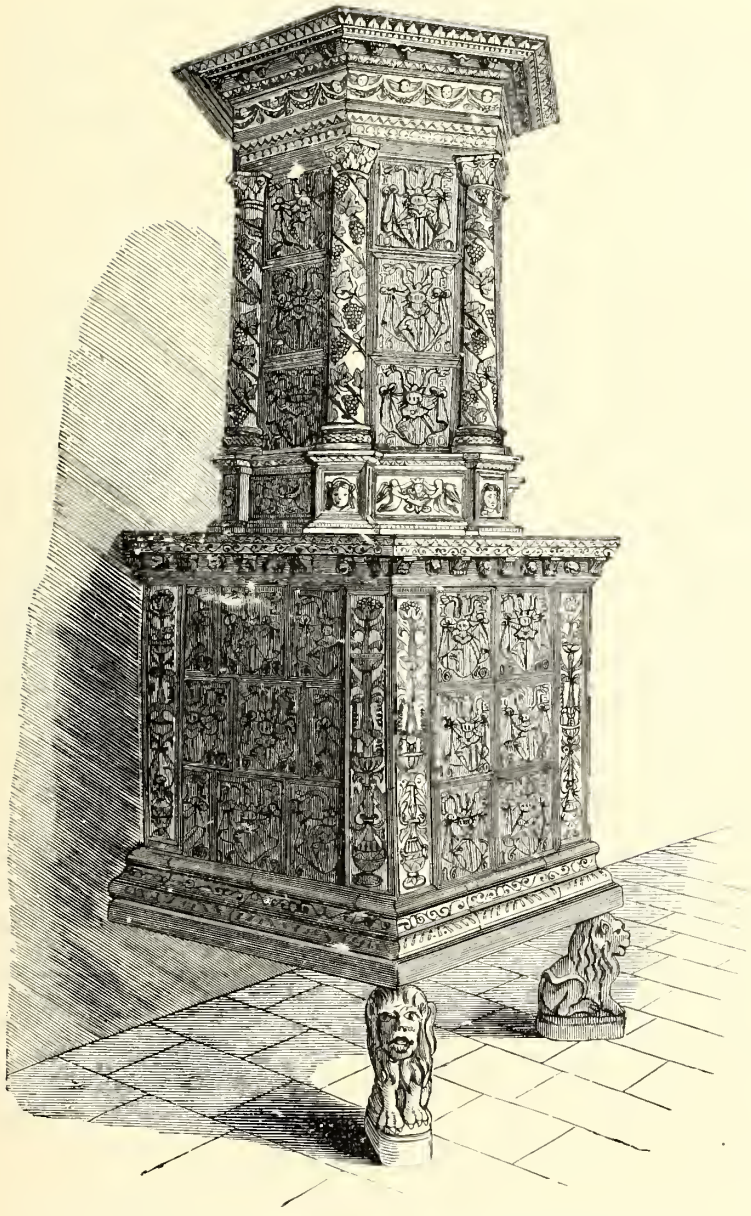


165] Badezimmer im Fuggerhauſe zu Augsburg (1570). Aufgenommen und gezeichnet von Th. Rogge. (Aus der Lützow'ſchen »Zeitſchrift für bildende Kunſt)«.



166] Wandvertäfelung im Spiefshof zu Bafel, nach W. Bubeck in Ortwein's deutfcher Renaiffance.

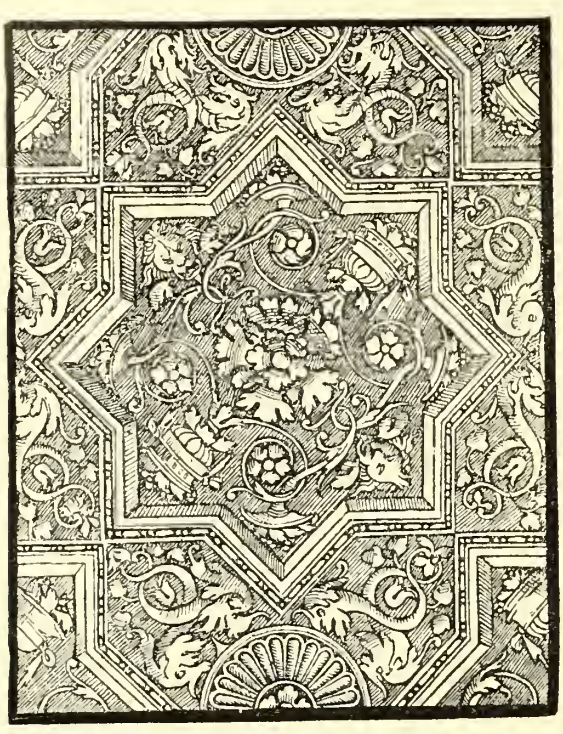
Tifchwäfche, weifser und fchwarzer Marmor, Ebenholz etc. Erft die helle Ifochromie des Rococo hat in diefe Gepflogenheit Unordnung gebracht, indem zur Verftärkung des hellen Effektes gleichfarbiger Richtung auch Holzthüren, ftruktiv in Holz gedachte Wandeinrahmungen und Möbel fich den (ftofflich nicht gerechten) weifsen Anftrich gefallen laffen mufsten, und dem Thonofen häufig das Ausfehen des weifsen Porzellans gegeben wurde. Schon im 16. Jahrhundert zwar fehen wir nicht nur das ganze Innere von Kirchen (z. B. St. Michael in München), fondern auch profane Wohnräume an Wänden und Plafonds in weifsem Stucko ausgeführt; aber hier, wie in den Vorhallen, Korridoren und Treppenhäufern ift die weifse Farbe ftruktiv und ftofflich gerechtfertigt, da felbft wiederholte weifse Anftriche auch in der Farbe durchaus mauermäfsig find. Daneben behält alles Holz feine braune Farbe. Man kann daher recht wohl eine weifsfarbige Dekoration des *alten* und eine folche des *neuen* Farbenftils unterfcheiden: Dort natürliche ftarke Gegenfätze, hier ifochrome Verfchmelzung des unnatürlich weifs geftrichenen Holzes mit der nicht weifsen Wand. Dem ganzen farbigen Zweifeelenwefen des Rococo entfprechend, haben wir übrigens auch im vorigen Jahrhundert, und namentlich in Deutfchland, maffenhafte Beifpiele des alten

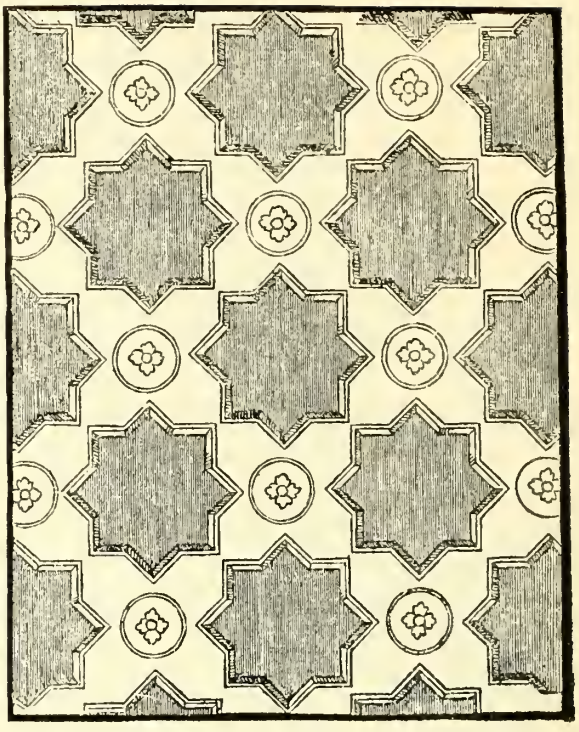


167] Thonofen aus Tirol um 1570, mit dem Wappen der Eberſchlag v. Koflegg. (Höhe 3 m. Die Wappenkacheln grün, die übrigen bunt auf weiſsem Grund.)

Stils: Weiſse Wand und natürliche Holzfarbe. Welche Umſtände nach und nach zu der Entartung der weiſsen Dekoration geführt haben, mag dahingeſtellt bleiben. Die überhandnehmende Anwendung des weiſsen Stucko, die Sucht der Porzellanimitation, das Bedürfniſs fehr heller Prachträume in verſchiedenen Farbenautoritäten haben ihren Theil daran.

Gerade wegen ſeiner hohen Energie verlangt das *Weiſs* die vorſichtigſte Verwendung; es wirkt unter den dekorativen Hauptfarben wie ein ſtarkes Gewürz in unſeren Speiſen: wenig macht ſchmackhaft, zu viel verdirbt; am unrechten Platze zur Herrſchaft gelangt, wird es zum wirklichen Despoten. In allen Vorräumen, namentlich in architektoniſch intereſſanten Treppenbauten und edel gewölbten Hallen und dgl., iſt es unübertrefflich als Lichtſpender und weil es mit ſeinen klaren Schatten das Bauliche (ähnlich wie der weiſse Marmor der antiken Statuen die idealiſirten Menſchenleiber) rein zur Erſcheinung bringt; dann aber auch, weil unſer Auge durch die einfache neutrale Iſochromie der Nebenräume umſomehr für die reichere Farbenentfaltung in den eigentlichen Wohnräumen

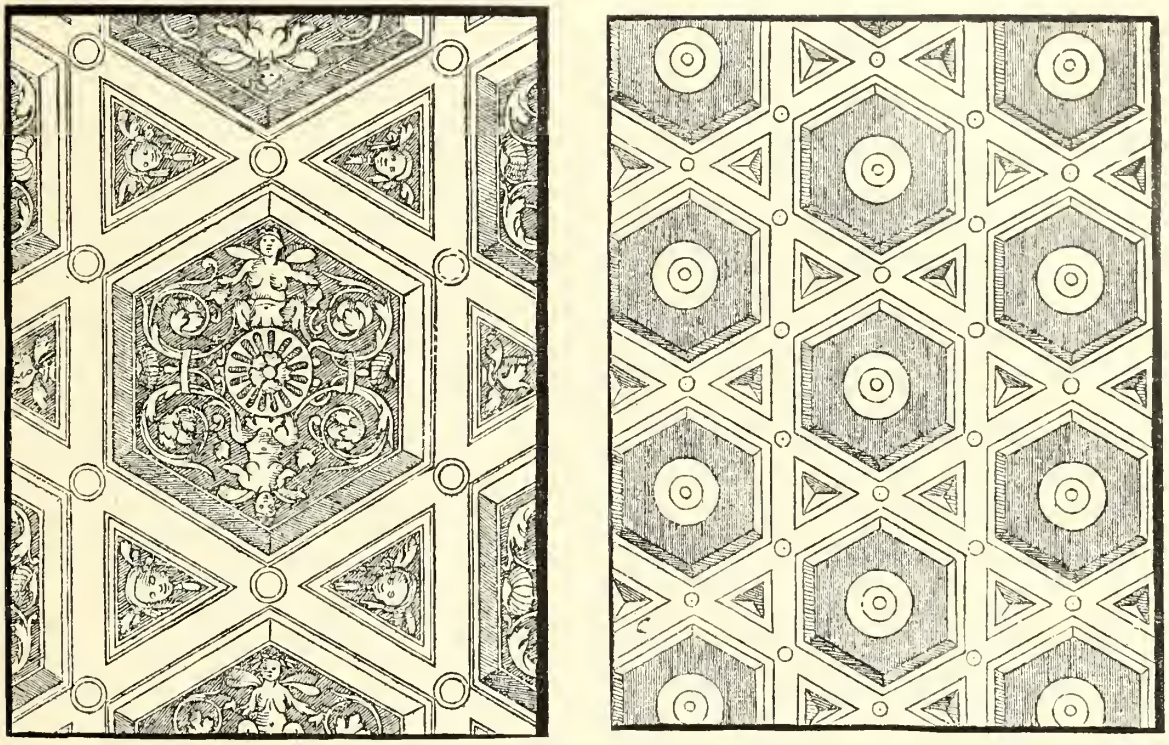




168 & 169] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

empfänglich gemacht wird.*) In Vorhallen und Treppenhäuſern wird das Weiſs der Wände ſehr ſchön durch (nicht zu helle und zu hell eingerahmte) Oelbilder — Portraits eigener oder fremder Ahnen, — durch Wandleuchter mit Metallplatten, Geweihe mit grotesken Schildern, dunkle Schränke u. dgl. gehoben. Indeſſen kann man auch in den Wohnräumen mit der weiſsen Zimmerwand auſserordentlich feine Wirkungen erzielen, wenn man in der Lage iſt, ihr kräftige Gegenſätze hinzuzugeſellen, etwa in Form einer dunklen Holzvertäfelung, eines holzbraunen oder polychromen Plafonds und gewiſſer, auf dem weiſsen Hintergrunde ſelbſt angebrachter Dekorationsſtücke. Das Weiſs nimmt in ſolchem Falle nur einen breiten Streifen unterhalb der Decke ein. Die Decke ſelbſt ganz weiſs zu halten, iſt auch bei reicher Stuccoverzierung derſelben nicht unbedenklich, der Raum ſei denn ſehr klein oder ſehr dunkel und die Decke ein ſchon durch ſeine Formen belebtes Gewölbe. Auf keinem

*) In meinem Wohnhauſe zu München habe ich ſowohl Wände als Plafonds des dreiſtöckigen Treppenhauſes ſowie der offen an dasſelbe anſtoſsenden drei Vorſäle weiſs gelaſſen; Thüren, Schränke, ſonſtige Möbel und Tragbalken haben Naturholzfarbe. Dadurch, daſs das in der Mitte des Hauſes aufſteigende Treppenhaus ein Oberlicht, jeder Vorſaal aber ein groſses Seitenfenſter hat, entſtehen die reizendſten Beleuchtungseffekte, indem die Wände in allen erdenklichen Tönen und Schatten vom bläulichen zum bräunlichen Weiſs ſpielen.

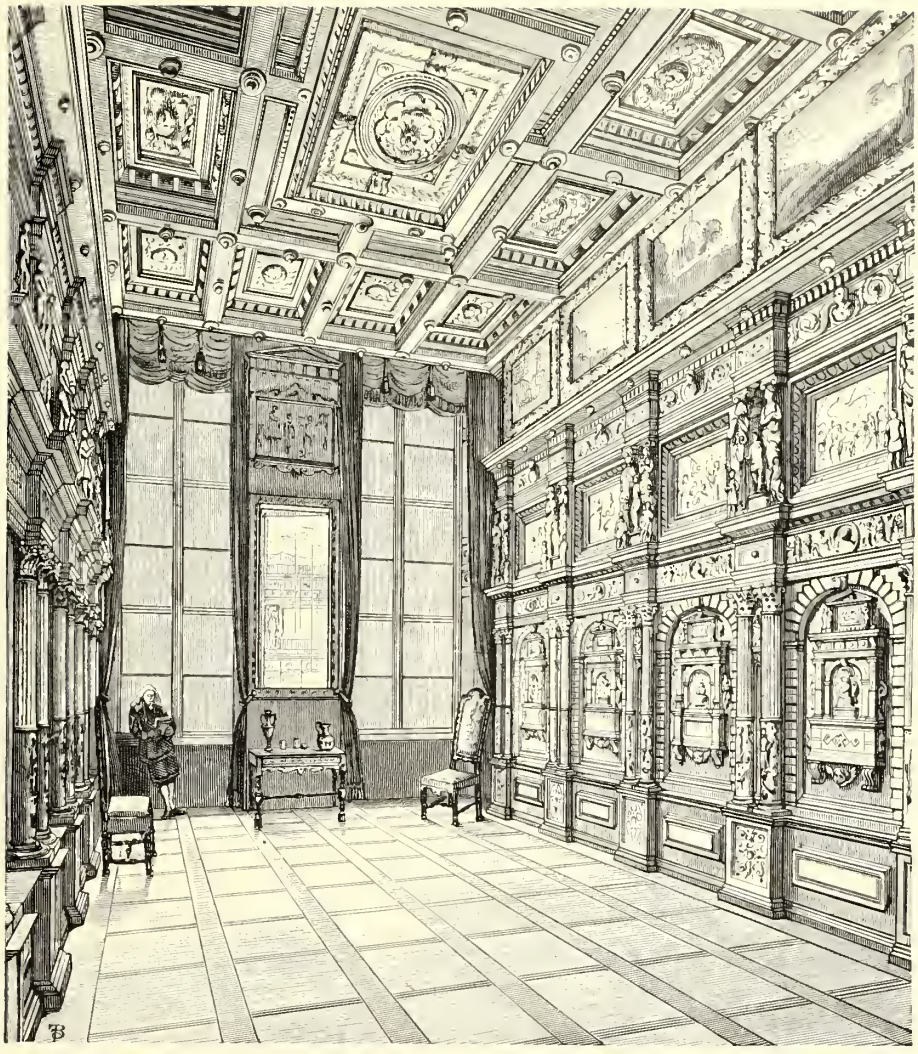


170 & 171] Skizze für einen Holzplafond, nebſt maleriſchem Detail, nach Seb. Serlio, um 1550.

andern als weiſsem Untergrunde wirken blaue, rothe, grüne und goldene Ornamente gleich fein; Alles erſcheint hier beſtimmter konturirt, charakteriſirter, jungfräulicher. Am Augenfälligſten iſt dies an den altdeutſchen Leinenſtickereien, mit denen jetzt überall in deutſchen Landen die Frauen als Pioniere häuslicher Kunſtpflege auftreten; Arbeiten übrigens, welche in ganz ähnlicher Weiſe noch jetzt in Schweden, Siebenbürgen, Rufsland etc. volksthümlich ſind. Aber auch die bunte Malerei auf weiſser Wand kann bei verſtändniſsvoller Behandlung groſsen Reiz ausüben; die ganze Groteskmalerei der Renaiſſance, italieniſcher und deutſcher Signatur, von Raffael bis Peter Candid, geht von dem Prinzip aus, der weiſsen Wand auch farbig ihr ſtoffliches Recht zu laſſen, was wir an den Wandmalereien in Pompeji oft vernachläſſigt finden. Noch reiz- und ſtilvoller erſcheint mir die freie Ornamentation im Sinne der Gothik, ſoweit dieſelbe von allen gemalten architektoniſchen Eintheilungen der gegebenen Fläche abſieht. Zu dem Beſten, was in dieſer Art neuerdings geſchaffen, gehören die Malereien von *H. Loſsow* und *Rudolf Seitz* in der Trinkſtube des Münchener Kunſtgewerbevereins (angedeutet auf Figur 175 & 176). Der breite weiſse Hintergrund fordert freilich

eine Technik, zu deren Ausübung ebenſoviel Gemüth als Kunſtfertigkeit gehört; mit der Antike und der Gliederpuppe iſt hier nicht viel auszurichten, wogegen ſogar dem naiven Hauskünſtler bei ſelbſtloſer Hingabe an die Linien eines Dürer, Burgkmaier, Amman oder Stimmer frohes Gelingen erblühen kann. Am beſten kann man die Arbeit mit einer leicht kolorirten Federzeichnung vergleichen. Es kömmt alſo bei der weiſsen Fläche Alles auf die Form und Vertheilung der farbigen Unterbrechungen an. Grau genügt als ſolche in der Regel nicht, weder gemalt noch als Körperſchatten; noch weniger wird ein groſser weiſser Gegenſtand lediglich durch glitzernde Lichter angenehm. Was man aber ſelbſt aus der glatten weiſsen Thonkachel machen kann, das zeigen uns die blau oder bunt bemalten Flieſenwände der alten Araber und die ſchweizeriſchen Majolikaöfen.

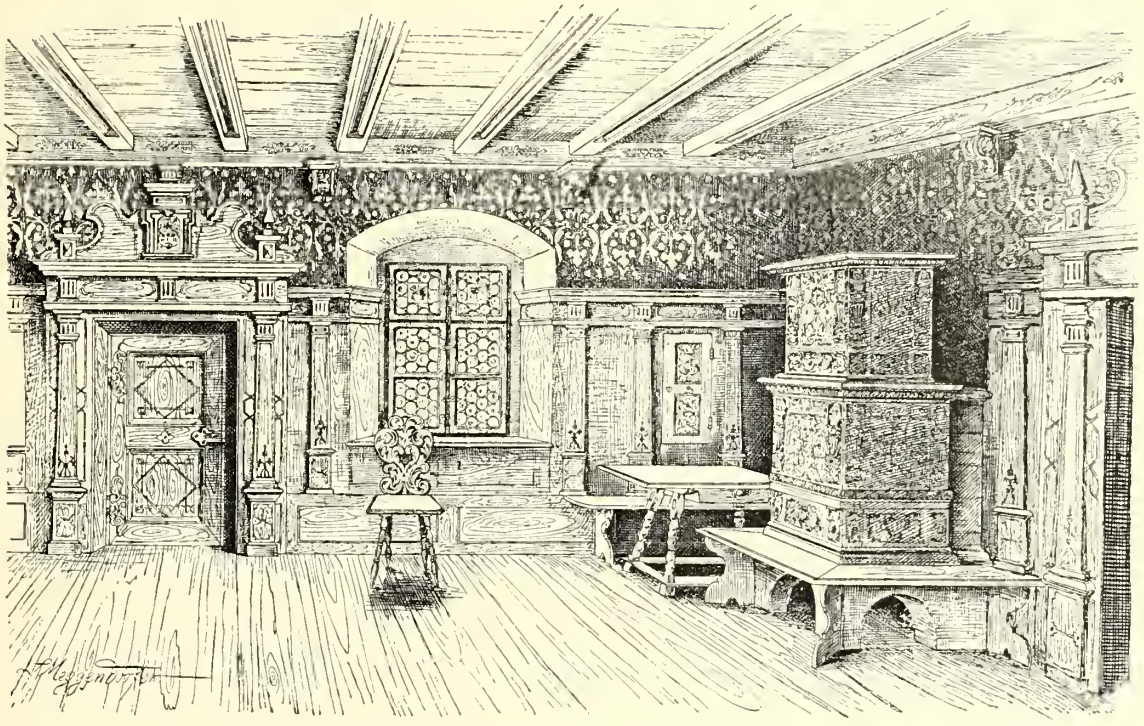
Grau ſpielt als eigens applizirte Lokalfarbe, und wenn es nicht einfach als Schatten des kräftigen Weiſs wirkt, in der Dekoration eine untergeordnete Rolle. Der Hauptgrund mag wohl darin liegen, daſs das gebildete Auge gegen dieſe energieloſeſte aller Miſchfarben, welche nicht kalt und nicht warm, nicht hell und nicht dunkel iſt, eine gewiſſe natürliche Abneigung hat. Sie liebt nicht und wird nicht geliebt, denn ihre Komplementärfarbe iſt ſie ſelbſt (S. 104). »Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie, und grün des Lebens gold'ner Baum«. Graue Brillen ſind für Augenkranke. Ein zweiter Grund iſt in dem Mangel an dekorativen Stoffen mit obligater grauer Farbe zu ſuchen; denn Silber, Zinn und Eiſen lieben wir nicht wegen ihrer grauen Schatten, ſondern wegen ihres hellen metalliſchen Glanzes. Nur im grauen Marmor (Kamin) läſst uns das edle Material die nüchterne Farbe vergeſſen. Sodann verbinden wir mit Grau den Begriff des Trüben, Schmutzigen, Unfreundlichen, des Staubes und des Landregens, und grau ſind wir ſelbſt, wenn wir nicht mehr jung und doch noch nicht ganz ehrwürdig erſcheinen. Grau ſind die letzten Reſte des durch Feuer zerſtörten Lebens, und zur Aſche werden wir ja Alle. Endlich iſt Grau die unentbehrliche Schattenfarbe von Weiſs und Silber, und der matte Glanz einer ſchwarzen Fläche erſcheint gleichfalls grau; ein ſelbſtſtändiges Auftreten der Hilfsfarbe iſt daher um ſo weniger paſſend, je breiter jene beiden Hauptfarben entfaltet ſind. Ich führe dies hier ſo weitläufig aus, weil mit grauen Plafonds, Maueranſtrichen, Tapeten, ja ſogar Möbelüberzügen und Tiſchdecken noch heutzutage ein abſcheulicher Miſsbrauch getrieben wird. Jedermann hat das Gefühl, daſs Grau die traurigſte aller Verlegenheitsfarben iſt, ihre maſſenhafte



172] Das Fredenhagen'ſche Zimmer im Hauſe der Kaufleute zu Lübeck, um 1570.

Verwendung iſt daher der klarſte Beweis für die auf dem Gebiete der Dekoration herrſchende Unwiſſenheit, Gedankenarmuth und Bequemlichkeit. Damit ſoll nicht die Möglichkeit überhaupt geleugnet werden, daſs dieſe neutralſte aller Farben hie und da vorzügliche Dienſte leiſten könne, ſo u. a. an Einrahmungen von braunrothen Photographien, überhaupt in Fällen, wo Schwarz und Weiſs als Neutra zu energiſch erſcheinen. Grau iſt ja zweifellos nicht blos die ärmlichſte, ſondern auch die anſpruchsloſeſte und beſcheidenſte Farbe und daher eher zur Bekleidung als zur Dekoration verwendbar; die Farbe der Sommerüberzieher, Regenmäntel und Reiſekleider, wobei ſich der Glanz der Seide als beſonders vortheilhaft für ältere Damen erweiſt.

Schwarz iſt nicht ſo vielſeitig anwendbar, wie ſein Widerpart Weiſs, doch aber eine Farbe von groſser dekorativer Bedeutung. Sie iſt unter allen die vornehmſte, ruhigſte, ernſteſte — daher die *Konturfarbe* par excellence. Rein neutrales Schwarz kommt indeſſen äuſserſt ſelten vor; die Malerei und Holzintarſia bedient ſich mit Vorliebe der bräunlichen Abtönung (auch die Farbe der Körperſchatten iſt braunſchwarz und wird nur in gröſserer Entfernung durch die Luft bläulich), wogegen in den Teppich- und Sammetgeweben, auf Metall und Thon dem bläulichen Schwarz der Vorzug gegeben wird. Da der Menſch aus allerlei praktiſchen und äſthetiſchen Gründen die ſchwärzliche Kleidung bevorzugt, ſo verbietet ſich ſchon von ſelbſt eine ausgiebige Verwendung ſchwarzer Textilſtoffe für die Dekoration. Auch eine »farbige Exkluſivität«, wenn wir, wie billig, die Bewohner als Staffage der Zimmereinrichtung betrachten; zu einem reich- und vielfarbigen Hintergrund paſst nichts beſſer als das ſchwarze Kleid, in welchem der Menſch würdevoller, ſchöner und geiſtreicher erſcheint, und das gilt ja auch von jenen unfrohen Eiferern, welche (obſchon ſie nichts davon verſtehen) nicht müde werden, die Unvereinbarkeit der farbenprächtigen Renaiſſance mit der nüchternen Realität dieſes Jahrhunderts zu predigen. Als ob nicht auch die Holbein und Titian, die Rubens und van Dyk das Vornehme der ſchwarzen Kleidung anerkannt hätten! Die alten Griechen und Römer, welche aus klimatiſchen Rückſichten das weiſse Faltenkleid bevorzugten, konnten dagegen ihre Wände ſchwarz färben (Wandmalerei in Pompeji), auf deren Grund die Menſchen wie lebende Statuen erſchienen ſein mögen. Nur die Trauerdekoration bedient ſich auch heutzutage noch der ſchwarzen Gewebe. Von den übrigen Stoffen ſind in erſter Reihe Ebenholz, Schiefer und Marmor mit obligater Schwärze zu nennen; ſodann werden unter den helleren Hölzern namentlich Birnen- und Pflaumenholz, aber auch Fichtenholz, ſchwarz gebeizt; ſchwarzes Leder, ſchwarzes Horn, geſchwärztes Eiſen ſind vielfach verwendbar. Das nobelſte Dekorationsſtück iſt der kleine Ebenholzkunſtſchrein mit Elfenbeineinlage oder Metallornamenten, welchem ſich das gröſsere »Kabinet« mit Tiſch und Schreibpult anſchlieſst. Es kann kaum etwas Schöneres geben, als ein ſolches Möbel vor einer gelben Atlas- oder Ledertapete; aber auch rothe und blaue Stoffe, Gold und Silber laſſen ſich damit zu den feinſten Wirkungen zuſammenſtimmen, nur muſs man ſich hüten, in der Nachbarſchaft feurig-braune Hölzer anzubringen. Die allgemeinſte Verwendbarkeit hat der ſchwarze Spiegel- und Bilderrahmen, vielleicht gehoben durch zarte



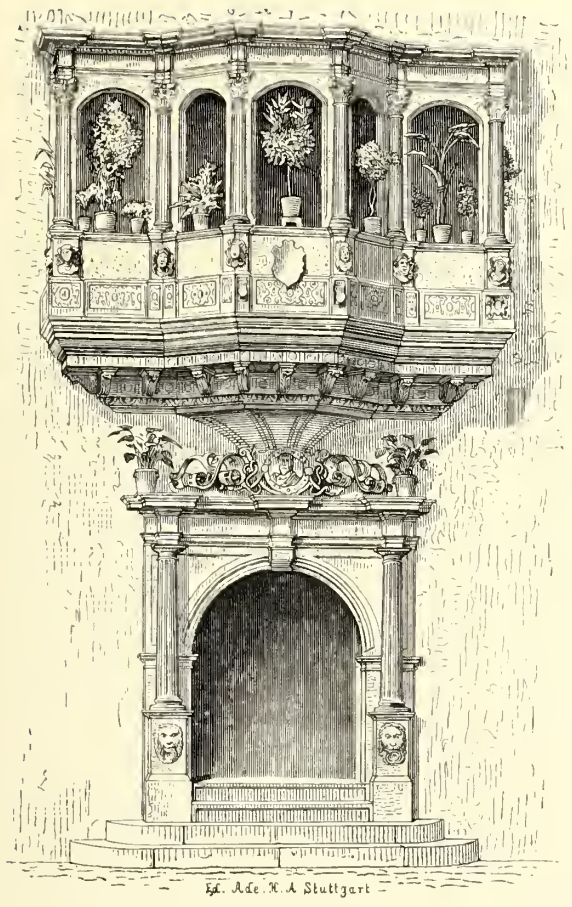
173] Zimmer in einem Bauernhaus in Eppan mit Vertäfelung aus Zirbelholz, vom Jahre 1595.

Vergoldung. Schwarze Holzfachen, zu denen auch die fchwarzen Uhrgehäufe zu rechnen, dürfen nicht polirt fein, wenn ihre Farbenerfcheinung eine vollkommene fein foll; »gut gefchliffen ift halb polirt«, fagt der Schreiner, und bei diefem guten Schliff mag es fein Bewenden haben. Eine ftillofe Spielerei ift es, an einunddemfelben Möbel gewiffe Partien matt zu halten, andere zu poliren; ich habe oben (S. 155) einen Fall angedeutet, wo ausnahmsweife die Politur vortheilhaft ift, dann aber mufs fie dem ganzen Möbel gleichmäfsig zu Theil werden. Plaftifche Ornamente, wohl gar lebensvolle Figuren als Schnitzereien, find an einem fchwarzen Holzmöbel übel angebracht, weil auch bei mattem Glanze desfelben die Schatten zu dunkel, die Lichter zu fcharf erfcheinen; in fchwarzem Marmor wird man nur etwa die Büfte eines Mohren ausführen, nach der Weife altvenetianifcher Dekoration wohl mit weifsen Augen und buntem Turban. Das Uebelfte find jene gepreften fchwarzen Ornamente, Engel etc., welche matt auf polirtem Grund angebracht find und in keinerlei organifchem Zufammenhang mit dem Möbel felbft ftehen. Der Grundzug des fchwarzen Dekorationsftückes ift vornehme Ruhe, was diefe ftören kann, mufs vermieden werden; deshalb fucht fowohl die fchwarze Schreiner- als Steinmetzarbeit ihre

Triumphe mehr in der Feinheit der tektonifchen Linien, als in dem Aufputz mit figürlicher Plaftik. Ein Kamin aus fchwarzem Marmor ift ein ganz anderes Ding als ein folcher aus rothem, gelbem oder weifsem Marmor. Die vornehme Befcheidenheit der fchwarzen Farbe ftellt aber auch hohe Anforderungen an die Nachbarfchaft, alles Rohe und Aermliche in Stoffen und Technik ift damit unvereinbar. Ein fein dekorirtes Kaffeehaus wird beffer mit fchwarzen als mit weifsen Marmortifchen ausgerüftet; die Tifchplatte aus weifsem Marmor leidet immer durch die Erinnerung an das Leinentuch.

Wie kommt es nun, dafs die beiden neutralen Pole Schwarz und Weifs fo ganz verfchiedene Anwendung in der Dekoration finden? Die Verfchiedenheit ihrer obligatorifchen Farbenträger bildet nur einen Grund; andere, kaum minder wichtige Gründe find folgende: Schwarz macht klein und fchlank, tritt zurück, Weifs dagegen läfst die Dinge vorfpringen und gröfser erfcheinen (vgl. S. 107). Auf fchwarzem Hintergrunde erfcheint jede andere Farbe in ihrer reinen Intenfität, auf weifsem Grunde dagegen verliert jede andere Farbe etwas von ihrer Energie, weil ja Farbenftrahlen der eigenen Gattung in dem umgebenden Weifs in gleicher oder gröfserer Menge mitenthalten find. Deshalb wird z. B. dasfelbe leuchtende Roth, Gelb oder Grün, das auf fchwarzem Grunde einen grellen, herausfordernden Eindruck machte, fofort mild, heiter und freundlich, wenn wir den fchwarzen mit einem weifsen Grunde vertaufchen. Diefe Beobachtung allein hätte dem Altmeifter *Gœthe* die von ihm fo hartnäckig beftrittene Thatfache, dafs Weifs eine Mifchung aus allen anderen Farben ift, plaufibel machen können.

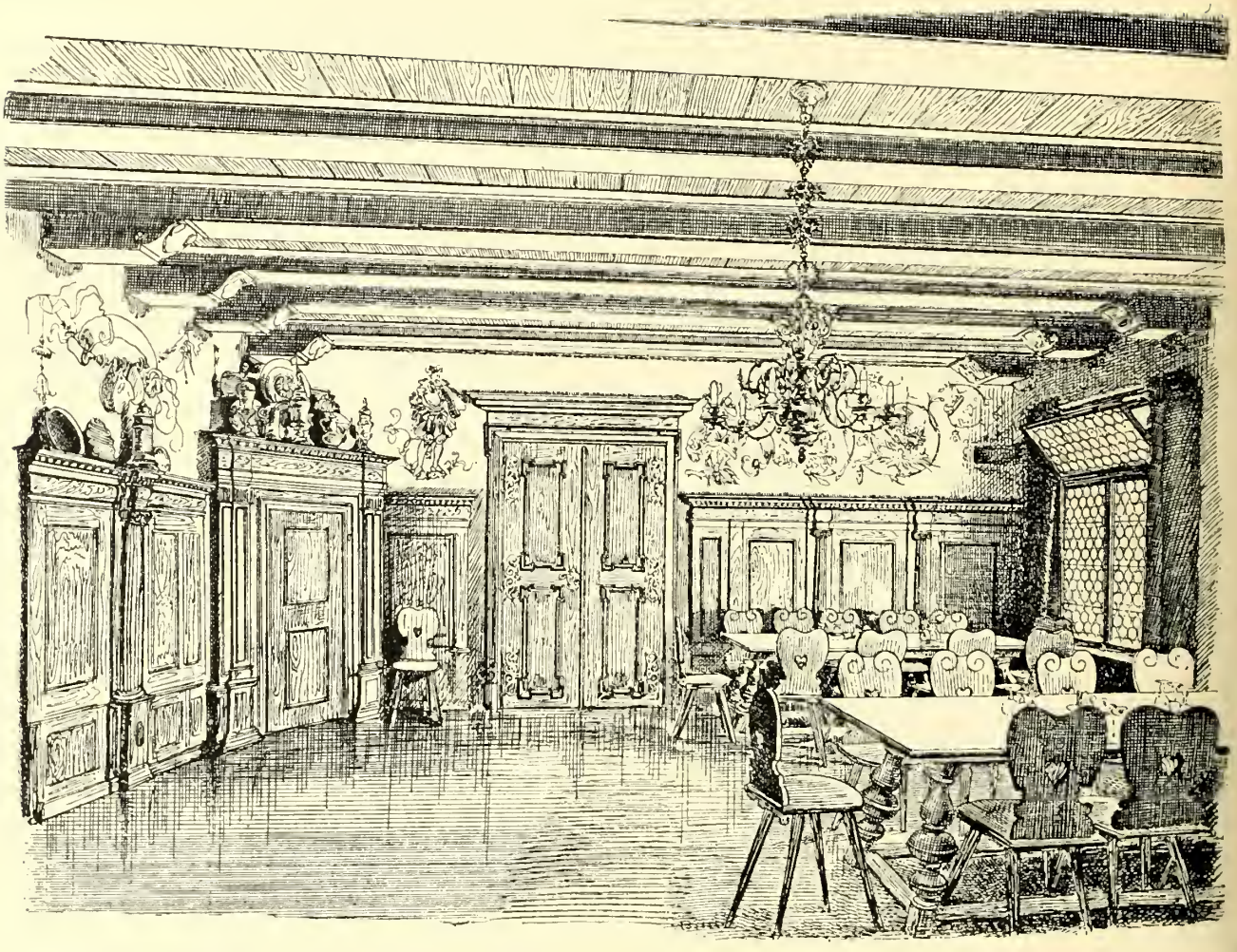
Sodann giebt es für Weifs keine durchfichtigen Farbftoffe; wenn wir einem Gegenftande, der nicht fchon von Natur oder durch die Bleiche weifs ift, diefe Farbe geben wollen, fo müffen wir ihn mit einer Pigmentkrufte überziehen, welche weder die Naturfarbe des ftruktiven Stoffes, noch deffen Poren, Adern etc. durchfcheinen läfst. Dagegen laffen fich die meiften vegetabilifchen und animalifchen Stoffe ohne eigentliche Deckfarbe fchwärzlich beizen. Hält man dies mit dem zufammen, was oben (S. 131) über den Werth der natürlichen Zeichnung gefagt worden ift, fo leuchtet ein, dafs Weifs als *applizirte* Farbengebung namentlich bei Geweben, Leder und Holz eine viel geringere Anwendbarkeit befitzt als Schwarz. Die weifslackirten Thüren und Möbel des 18. und 19. Jahrhunderts ftellen nur eine von den vielen Abirrungen dar, welche mit dem Verlaffen der Natürlichkeit fo leicht zum Syftem werden. Dafs diefe Abirrungen, als ftilifirtes Ganzes betrachtet, dennoch einen fo grofsen Reiz auf uns auszuüben



174] Erker von einem Hauſe in Colmar. Erbaut 1575.

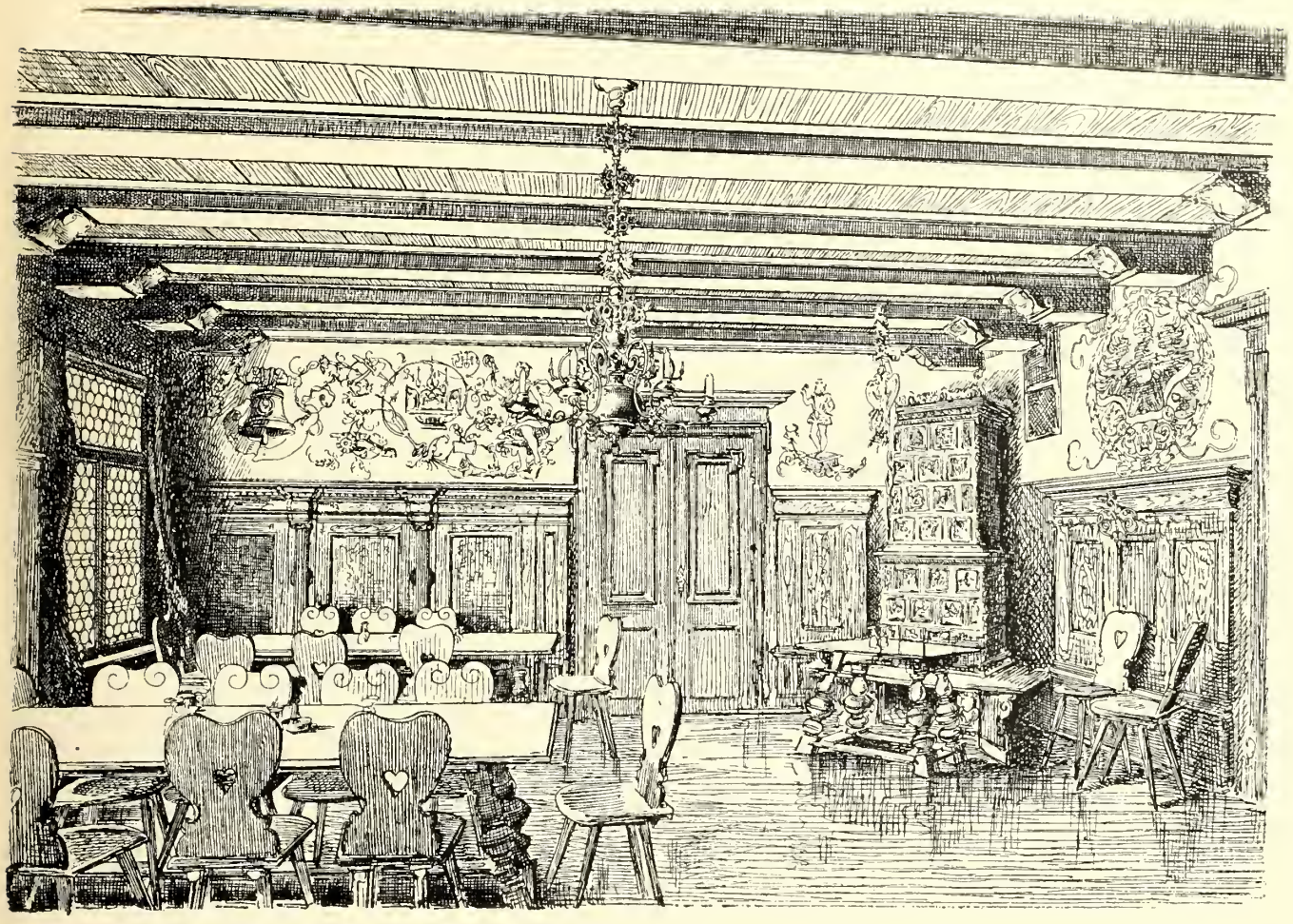
vermögen, zeigt nur wieder, wie auch das Verlaſſen der Tugend manchmal von Genuſs begleitet ſein kann.

Grün beherrſcht zwar als obligate Farbe ein ſehr kleines Gebiet; für gewöhnliche Verhältniſſe nur durch die Pflanzen, welche wir im Zimmer hegen, da wohl wenige von uns in der Lage ſind, echte Malachitvaſen und wirklich antike Bronzen aufzuſtellen. Um ſo mehr iſt uns die Farbe wegen ihrer Anklänge an Wald und Flur ein Bedürfniſs und wird daher faſt allen Stoffen, welche fremde Farbengebungen fordern oder ertragen, gern mitgetheilt. Es iſt aber zunächſt hervorzuheben, daſs für breitere Anlagen die ſogenannten »giftgrünen«, ſowie die dunkleren Nüancen mit blaulichem Charakter faſt ganz ausgeſchloſſen ſind. Für Textilſtoffe, für Tapeten und Maueranſtriche kommen hauptſächlich die gelblichen ſaft- und olivgrünen Töne in Betracht, für die Keramik jene eigenthümlich kraftvoll leuchtende Färbung unſerer altdeutſchen Oefen. Blaugrüne Seidenvorhänge erhalten unter dem Einfluſſe der Sonnenſtrahlen ſehr bald eine wohlthuende Färbung; der dekorative Effekt wird erhöht, indem der Stoff die Fähigkeit annimmt, auch andere als blaugrüne, namentlich rothe und gelbe Strahlen zu reflektiren. Nicht alle in der Landſchaft vorkommenden und dort uns erfreuenden Nüancen von Grün laſſen ſich mit gleicher Wirkung auf die Dekoration übertragen, noch weniger deren natürliche Verbindungen, z. B. diejenige des Laub- und Raſengrüns mit dem Blau des Himmels. Von der Natur nehmen wir die ungewöhnlichſten Erſcheinungen mit Bewunderung auf, ſelbſt wenn dadurch unſeren Sinnen momentan weh gethan wird; von der Kunſt verlangen wir dagegen keine erſtaunlichen Effekte, ſondern wohlthuende Beruhigung. Und dann ſind in Folge unſeres ſtereoſkopiſchen



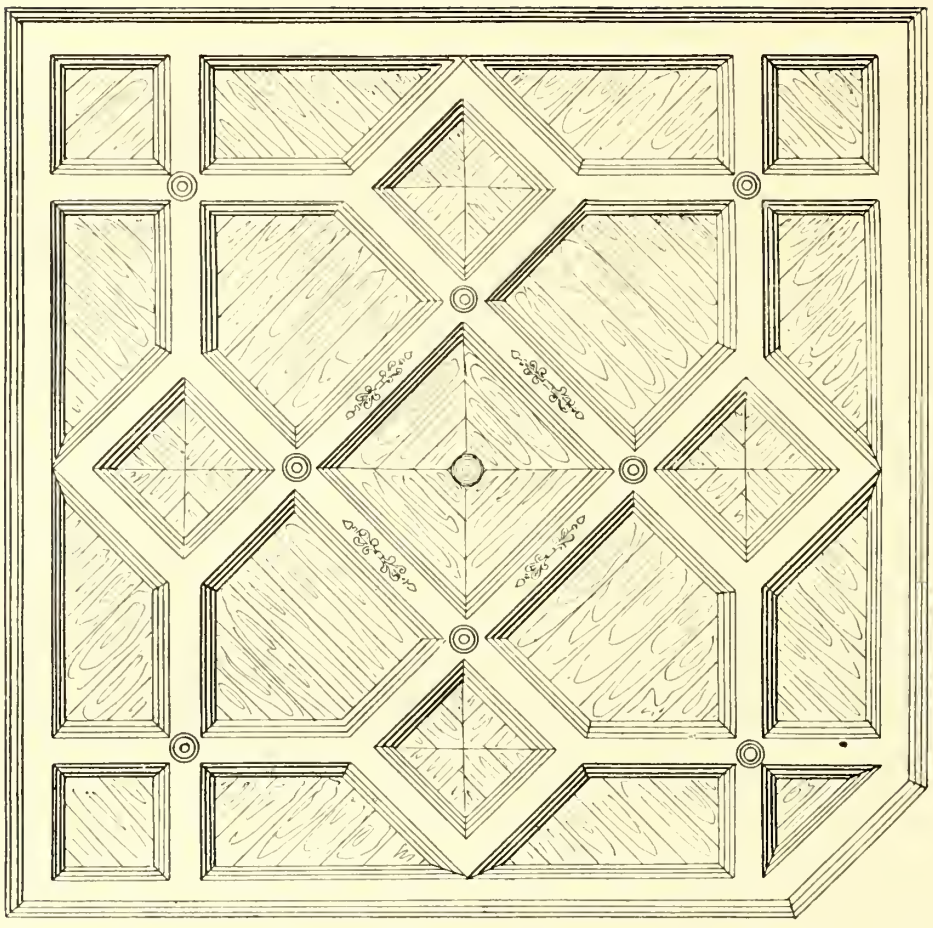
175] Linke Seite der Trinkſtube im Münchener Kunſtgewerbehaus. Eingerichtet von Lor. Gedon.

Sehens und des ſicheren Gefühles der Körperlichkeit in der Natur auch die grellſten Farbenerſcheinungen mit nervös-beweglichen Eindrücken, gewiſſermaſsen mit Elementen der Wärme verbunden, welche künſtliche Nachbildungen niemals in uns hervorrufen können. Selbſt die eintönigſte wirkliche Schneelandſchaft hat mit ihren herrlichen Luftlichtern eine eigenthümlich feſſelnde Vitalität, die gemalte erinnert uns vorwiegend an Celſius und Réaumur. Jeder denkende Maler muſs mit dieſen Wahrheiten rechnen; wenn gleichwohl die modernſte naturaliſtiſche Landſchaftsmalerei dies nicht immer thut, ſo hat die Dekoration allen Anlaſs, ihrem Beiſpiele dasjenige der Meiſter des 16. und 17. Jahrhunderts vorzuziehen, welche es ſo wunderbar verſtanden haben, ſelbſt die Natur immer »dekorativ« darzuſtellen — wenigſtens dann, wenn ihre Kunſtwerke dazu



176] Rechte Seite der Trinkſtube im Münchener Kunſtgewerbehaus. Gemalt von R. Seitz und H. Loſsow.

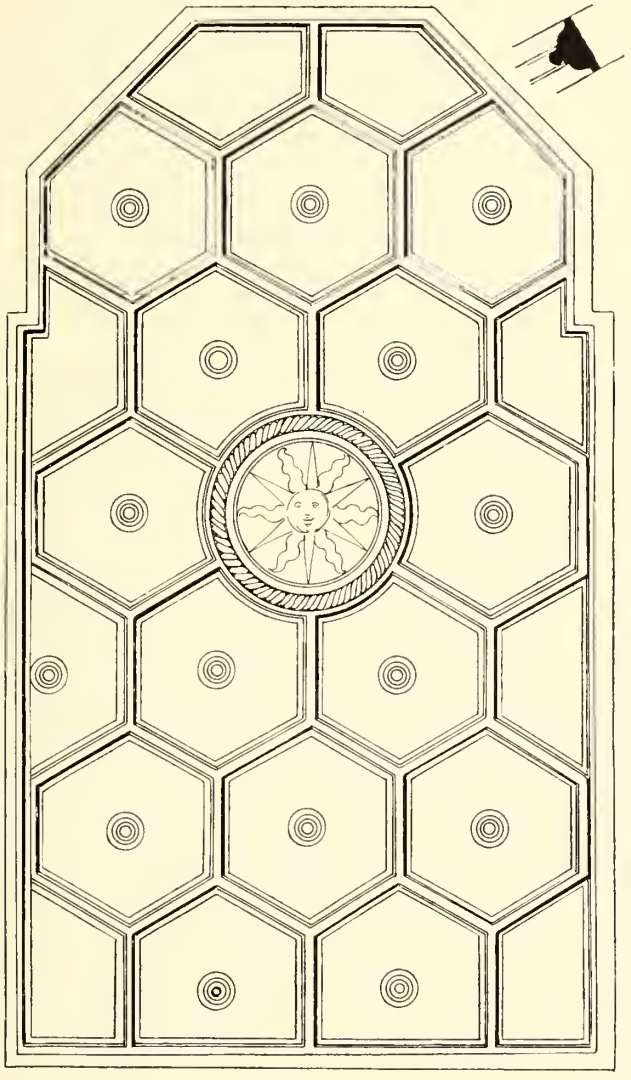
beſtimmt waren, breite Flächen einzunehmen. Eine ganz andere Funktion hatten die Miniaturmalereien, die ſich nicht den Blicken des Bewohners aufdrängen; hier hatte der Maler viel gröſsere Freiheit in Kompoſition und Farbe, was von unſeren heutigen Künſtlern vielfach überſehen wird. Groſse Vorſicht bei der Wahl grüner Farbentöne iſt alſo nicht genug zu empfehlen; daſs dabei insbeſondere auch auf die abendliche Beleuchtung Rückſicht zu nehmen iſt, habe ich ſchon früher angedeutet. Und man übertreibe nicht die Anwendung des Grün; wir ſollen nicht wähnen, daheim in einem Gewächshaus oder in einer Gartenlaube zu ſitzen. Als breite Hintergrundfarbe iſt ſelbſt ein ſehr warmes Grün nur in Geſellſchaft von reichlichem Braun oder Weiſs rathſam; iſt der Ofen grün, ſo muſs an Wänden und Möbeln um ſo ſparſamer mit der Farbe umgegangen



177] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

werden. Am Plafond und am Fufsboden ift Grün nur neben überwiegenden anderen Farben anwendbar. Da es in der Leinenfärberei an wafchfeften fchönen und billigen grünen Pigmenten fehlt, fo eignet fich die Farbe nicht für Handtuchftickerei u. dgl.; hier haben wir ein Beifpiel für den grofsen Einflufs unwillkürlicher Urtheilsbildung und Gewöhnung: denn fo fchön wir grüne Ornamente oder grüne Gläfer auf einer weifsen Wand oder grüne Stickerei in weifser Seide finden können, fo unangenehm würde uns im erften Moment ein Leinentifchtuch mit grünen Einfätzen berühren.

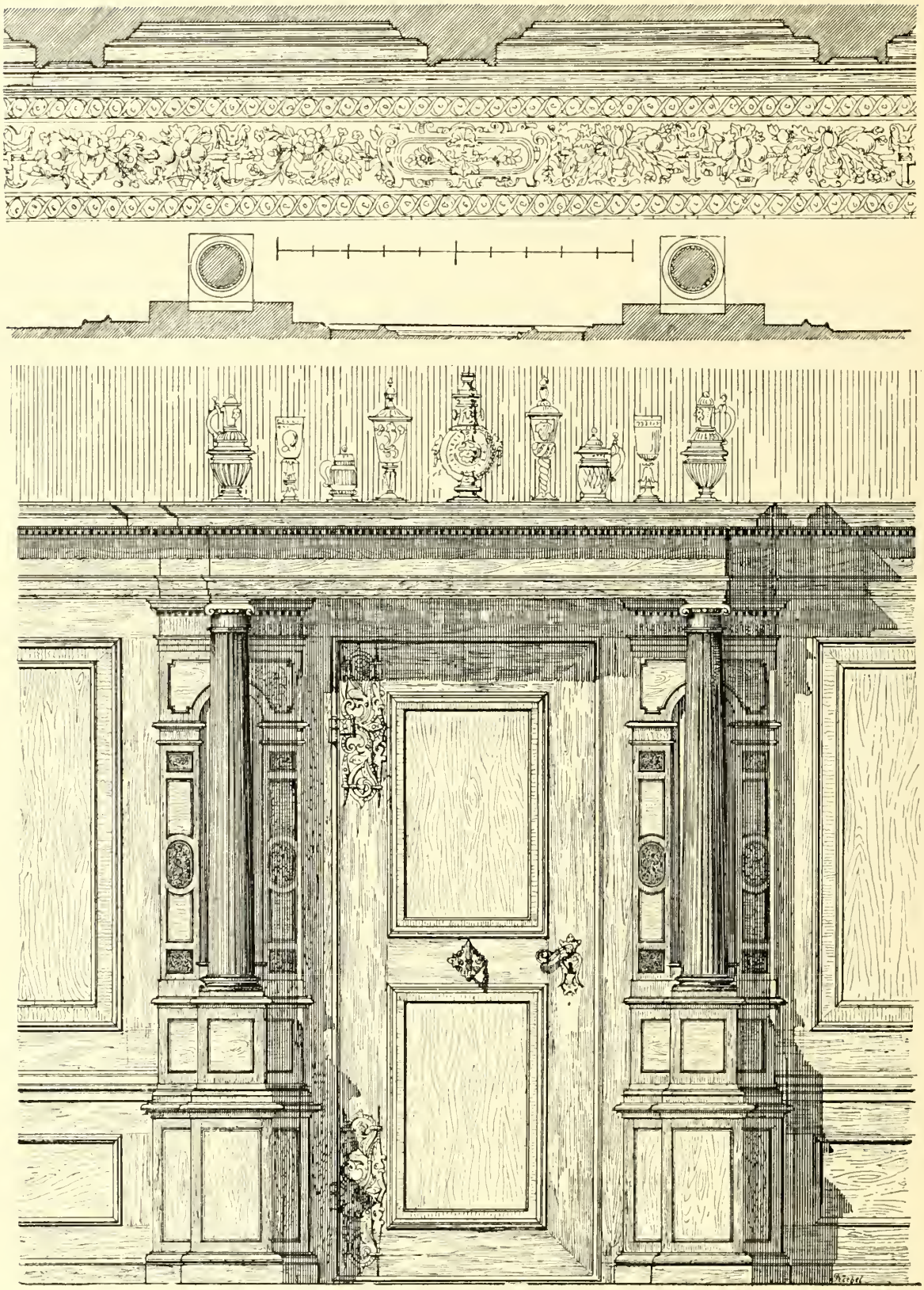
Gelb hat eine fehr grofse Verwendbarkeit mit einem bräunlichen Beigefchmack und wenn es fich der Lokalfarbe des Goldes nähert; eine fehr geringe Verwendbarkeit dagegen in feiner höchften Reinheit als Spektralfarbe, im Kanarien- und im Schwefelgelb. Das Princip des Braunen ift hier fiegreich, denn wenn ein Hinüberneigen zum Rothen allein genügte, fo müfsten auch Rothgelb und Gelbroth dekorative Farben für breite Anlagen fein, was fie



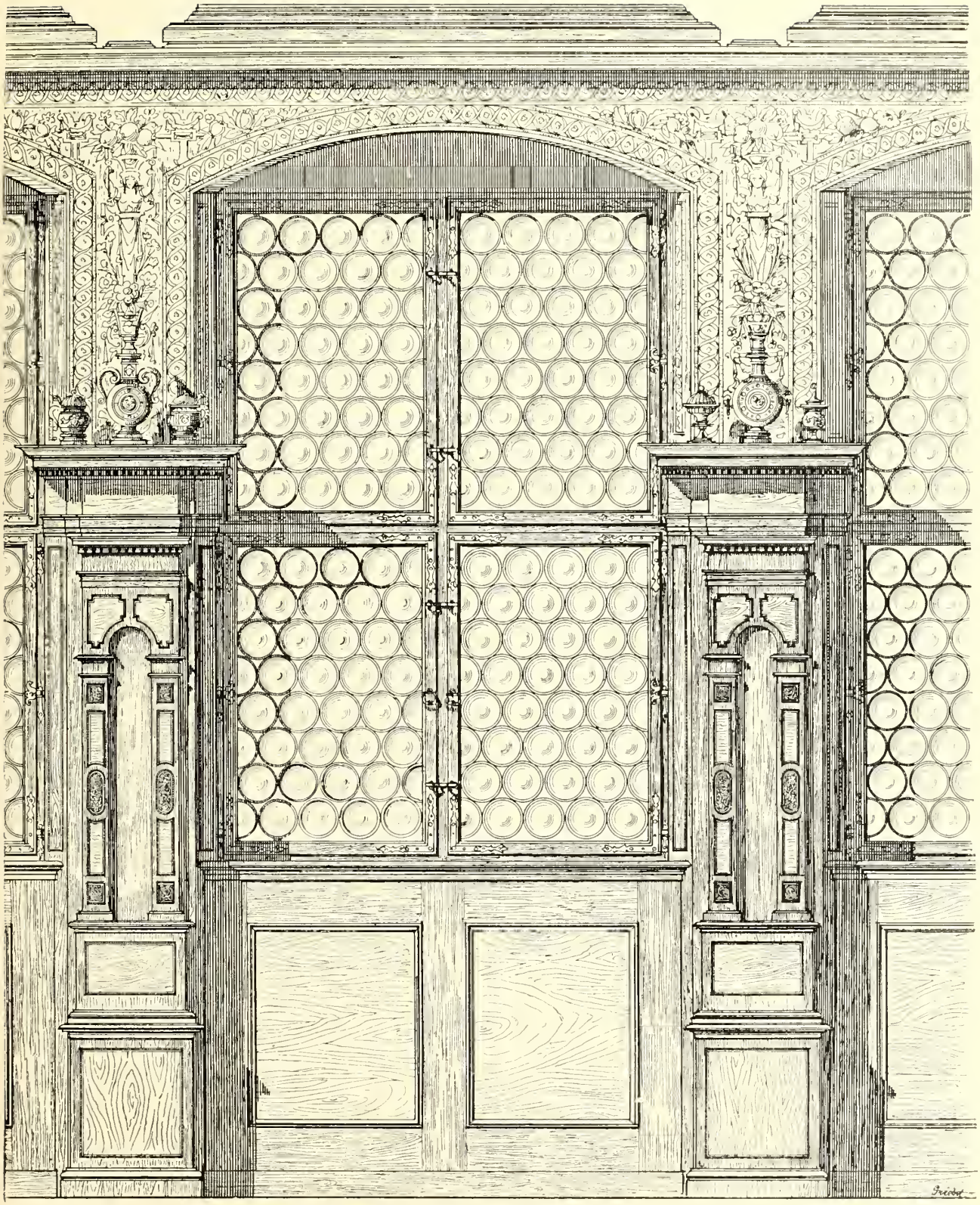
178] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

indeſſen nicht ſind, da ſie ſich nur für die Mikrochromie eignen. Am Beſten ſtehen zu gröſserem gelbem Hintergrund ſchwarzes Holz und blaue Fayencen oder Email, eine hochfeine Kombination, deren vornehme Kühlheit durch geſchickte Verflechtung mit Karminroth und namentlich dann, wenn neben edlen Stoffen (Sammet, Atlas, Ledertapete etc.) dekorative Oelbilder mitwirken, zu feierlicher Pracht geſteigert werden kann. Daſs neben hellbraunen Hölzern gelbe Gewebe oder Tapeten übel angebracht ſind, iſt ſelbſtverſtändlich; häufig genügt es, letztere durch einen kleinen Stich in's Grünliche auch in ſolcher Verbindung erträglich zu machen. Der Anſicht *Goethe's*, daſs die gelbe Farbe an unedlen Oberflächen, wie des gemeinen Tuchs, des Filzes und dergleichen, worauf ſie nicht mit ganzer Energie erſchiene, zu einer Farbe des Miſsbehagens werden müſste, kann ſich wohl Niemand anſchlieſsen, der die Wirkung des Gelben in orientaliſchen Teppichen genau beobachtet hat. Aber ſicher iſt, daſs mit der Feinheit des Stoffes auch dieſe Farbe wie jede andere an Verwendbarkeit zunimmt. Dieſe tritt ſchon in den glänzenden Geweben, vor allem im Atlas, zu Tage, erreicht aber ihren höchſten Grad in den gelben Metallen.

Die *Goldfarbe* verdankt ihre bevorzugte Stellung in erſter Linie dem durch kein Pigment erſetzbaren metalliſchen Glanz, welcher ihr eine ganz eigenthümliche plaſtiſche Lebendigkeit verleiht; in zweiter Linie ihrer ſtofflichen Ausſchlieſslichkeit. Wenn wir ſie mit Holz, Geweben, Leder, Papier, Stein, Glas



179] Vertäfelung aus dem fog. Fembo-Haus zu Nürnberg, Ende des 16. Jahrhunderts.



180] Fenſterſeite zur Figur 179.

oder Thon in Verbindung bringen, ſo haben wir immer die beſtimmte Vorſtellung der *metalliſchen* Applikation. Am Auffallendſten tritt dies in Fällen hervor, wo wir die Anwendung jedes anderen gelben Pigments als geſchmacklos verwerfen müſsten. Braungebeiztes Holz verträgt theilweiſe Vergoldung, aber kein gewöhnliches Gelb; ſogar braune und gelbgrüne Tapeten können mit Goldgrund oder Goldornamenten prächtig wirken. Der Werth der Goldfarbe für den Kontur und die neutrale Zone überhaupt wurde ſchon früher (S. 113) hervorgehoben; ja ſie iſt in dieſem Wirkungskreiſe ſo wichtig, daſs man ſie, um ihr Anſehen hoch zu halten, recht ſparſam verwenden ſollte. Jedes Uebermaſs im Gebrauche des Goldes wirkt abſtumpfend, namentlich leiden ächte Vergoldungen unter benachbartem Scheingold. Im vorigen Jahrhundert beobachten wir z. B., wie das Ueberhandnehmen der meſſinghellen und vergoldeten Bronze an Möbeln dazu führte, daſs dem Glanz des Silbers (das, an ſich weniger dekorativ, wegen der Oxydation ſehr häufig geputzt werden muſs) wieder gröſserer Werth beigelegt wurde. Ja man ging ſoweit, Gegenſtände aus Bronze zu verſilbern, um ihnen den Schein des koſtbareren Materials zu geben. Feine vergoldete Gefäſse u. dgl. nehmen ſich am brillanteſten auf karminrothem, blauem oder grünem Sammetgrund aus. Im vorigen Jahrhundert hat man der naturgoldigen Bronzirung an Schnitzereien, Rahmen, Möbeln etc. vielfach auch grünlichen und röthlichen Ton gegeben und in der Zuſammenſtellung ſolcher Töne feine Wirkungen erzielt; eine Dekorationsweiſe, welche namentlich dem zarten Charakter des Stiles Louis XVI. vollkommen entſpricht.

Die *weiſsen* und *grauen Metallfarben* (Silber, Zinn, Nickel, Blei) haben eine viel geringere Verwendbarkeit als die goldigen; ſie ſind faſt ausſchlieſslich auf ſolche Gegenſtände beſchränkt, welche maſſiv aus den betreffenden Metallen beſtehen: Eſsbeſtecke, Tafelgeſchirr und allerlei Gefäſse. Bei allen Gegenſtänden aus Silber, welche des regelmäſsigen Gebrauches wegen oft geputzt werden müſſen (Löffel, Gabeln, Theekannen etc.), wäre die Vergoldung ohnehin nicht am Platze. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden die ſilbernen Prachtgefäſse faſt immer ganz oder theilweiſe vergoldet, in dem ſicheren Gefühle, daſs der Glanz des damals ſehr hochgeſchätzten feinen engliſchen Zinnes vor demjenigen des Silbers den Vorzug verdiene. In der That gehören denn auch die Gefäſse und Teller aus Zinn zu den herrlichſten Dekorationsſtücken. Unbegreiflicher Weiſe ſind gerade die formvollendetſten Gegenſtände dieſer Art, die berühmten Schalen des Franzoſen Briot und des Nürnbergers Enderlein (um 1610) aus

einem ſtark bleihaltigen, ſchmutzigen Zinn gegoſsen. Oft aber ſind die alten Zinnſachen von geradezu beſtrickender Wirkung; ich beſitze z. B. einige Kurfürſtenteller, welche noch niemals geſcheuert wurden und dennoch an zartem lichtem Glanze alles Silber in Schatten ſtellen. Der farbigen Eigenart des Materials und der techniſchen Herſtellung entſprechend kommt es bei den Zinngefäſsen weniger auf reiche Details als auf die allgemeine Form und Gliederung an. Das Zinngefäſs wird ſofort in ſeiner ganzen Schärfe *gegoſsen,* etwa noch auf der Drehbank abgedreht, nicht aber ciſelirt; eine Ueberladung mit Ornamenten, welche der getriebenen Silberarbeit oder dem ciſelirten Bronzeguſs entlehnt ſind, iſt daher nicht am Platze, auch ſchon wegen der mit dem Scheuern verbundenen Abnützung nicht. Von dieſem Geſichtspunkte aus erſcheinen nicht einmal die erwähnten Briot- und Enderleinſchalen als »zinnſtilgemäſs«, was auch zu der Annahme geführt hat, daſs ihre Kompoſitionen urſprünglich für Silber- oder Bronzeguſs beſtimmt geweſen ſeien. Im 17. Jahrhundert wurden Zinnintarſien in Birnbaum- und Ebenholz, dann an Boulemöbeln in Verbindung mit Schildkrot- und Meſſingeinlagen ſehr beliebt. Die nicht ſehr erfreulichen gepreſsten Staniolauflagen erwähne ich nur der Vollſtändigkeit halber. Die Verzinnung von Eiſenbeſchlägen u. dgl. an Thüren iſt nicht rathſam, weil dieſe Dinge eben aus Eiſen ſein *müſſen;* Thürbänder aus maſſivem Zinn würden gänzlich unbrauchbar ſein.

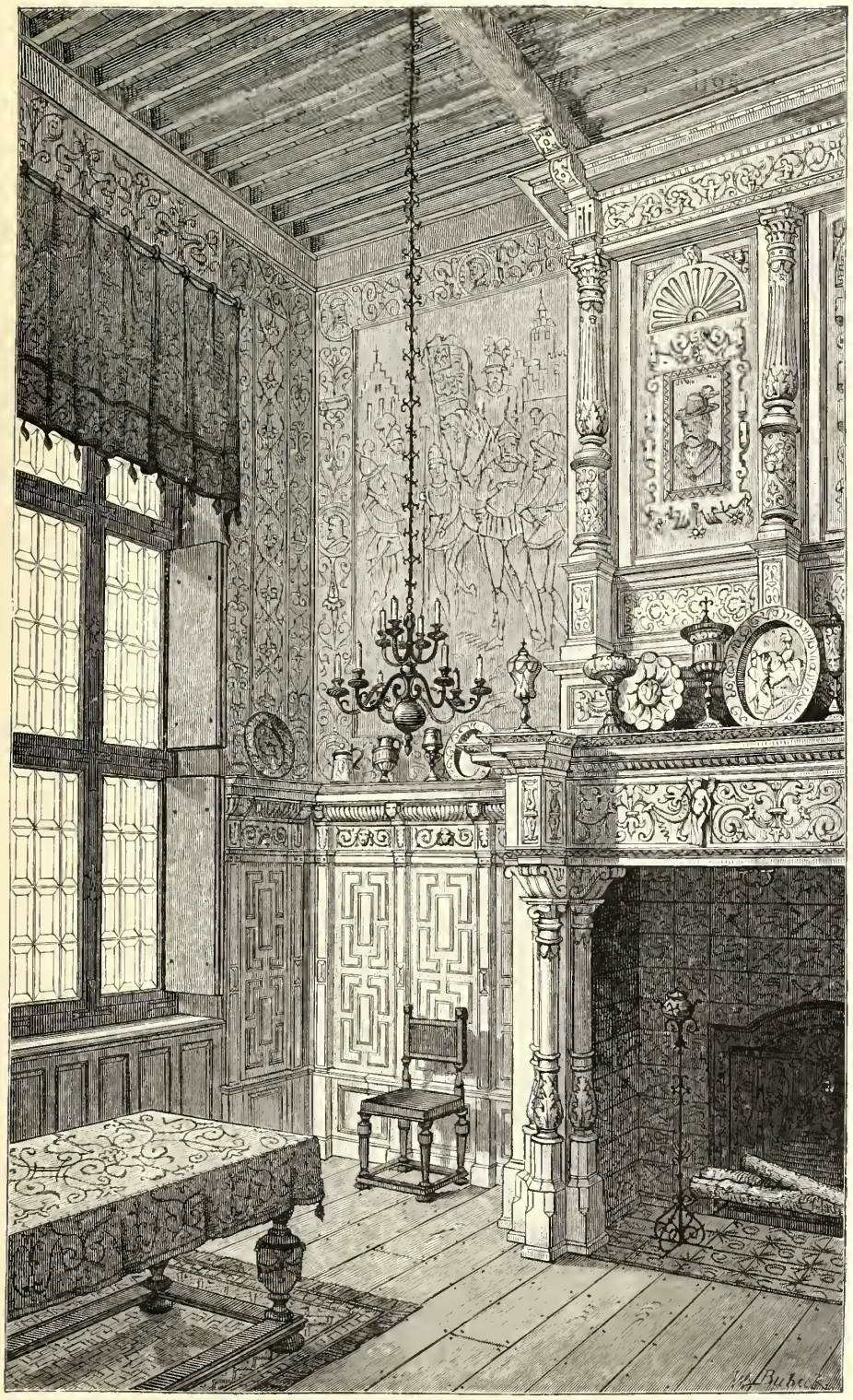
Als *applizirte* Farbe erfährt ſowohl der Zinn- als der Silberglanz nur eine ſehr beſchränkte Verwendung. An gewiſſen Materialien, z. B. Leder, iſt die Verſilberung ganz ausgeſchloſſen; neben Tauſenden und Abertauſenden von Bucheinbänden mit vergoldetem Rücken habe ich nur ein paar mit Silberpreſſung geſehen, aber auch nur auf blauem oder ſchwarzem Leder (ſehr häufig ſind dagegen die getriebenen etc. Silberbeſchläge und Schlieſsen an Gebetbüchern, Bucheinbände aus Filigran etc.). Am Meiſten kommt die Applikation in den Geweben (Silberbrokat) und als Verſilberung von Bronze (Leuchter, Rahmen, Weinkühler etc.) vor, ſeltener an Holzſchnitzereien und Stuckornamenten. In der Verbindung mit ſchwarzen Stoffen zur Trauerdekoration ſpielte der Silberglanz ſchon zu Ende des 16. Jahrhunderts eine gewiſſe Rolle; für alle übrige Dekoration iſt er erſt ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts zu gröſserer Geltung gekommen, namentlich ſeitdem er als wichtiges Element in die Iſochromie des Rococo (S. 123) einbezogen wurde. Das Brillanteſte an Silberdekoration iſt in der ſogen. Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu ſehen. Dieſe

181] Tapetenſtoff um 1580, aus dem bayer. Nationalmuſeum; nachgebildet von Giani in Wien.

feenhafte graziöſe Schöpfung, die uns einen hohen Begriff von dem Können jener Zeit gibt, wurde um 1730 nach Entwürfen von *François Cuvilliés* von Münchener Holzſchnitzern und Stuckatoren ausgeführt. In fünf Räumen herrſcht hier das Silber ausſchliefslich, abwechſelnd auf lichtblauem und auf braungelbem Grund; der farbige Reiz namentlich des hellblauen Kuppelſaales mit den ſilberglänzenden Nymphen und Genien in luftiger Höhe, mit dem wunderbar naturaliſtiſchen Rahmenwerk an Spiegeln und Geſimſen ſpottet jeder Beſchreibung. In der Iſochromie des Rococo, namentlich auf hellblauem Grunde, iſt übrigens auch mit der gleichzeitigen Verwendung von Silber- und Goldglanz Reizvolles geleiſtet worden, wobei die Vergoldung mehr den ſtruktiven Theilen an Wänden und Möbeln, die Verſilberung den Textilſtoffen und dem Kleingeräth zufällt.

Roth iſt die Farbe des Blutes, der Liebe, der Leidenſchaft.*) In Verbindung mit Schwarz dient ſie finſteren Mächten (Mephiſto und Henker!), mit

*) Von einem geiſtreichen Franzoſen wird erzählt: Il prétendait que ſon ton de converſation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoiſi le meuble de ſon cabinet qui était bleu. (*Goethe*, Farbenlehre 762.) Uebrigens wird jeder geiſtig Thätige die Erfahrung gemacht haben, daſs gewiſſe farbige Umgebungen ſeine Gedanken beleben, andere dieſelben beeinträchtigen. „Wo gute Farben ſie begleiten, da flieſst die Arbeit munter fort".



182] Niederländiſches Wohnzimmer zu Ende des 16. Jahrhunderts. Nach W. Bubeck.

Weiſs unſchuldvoller Freude, mit Gold der Prachtentfaltung; mit Grün ſtellt ſie Blüthe und Befruchtung dar. Für die Dekoration kommen indeſſen mehr die bräunlichen als die ſpektralreinen Tinten dieſer Farbe in Betracht; für gröſsere Flächen und polychrome Grundſtimmungen hauptſächlich Indiſch-, Pompejaniſch- und Weinlaubroth. Karminroth und Purpur ſind nur in kleinen Doſen und nur an hochfeinen Stoffen (Seide, Sammet, Email) angenehm; die Verwendbarkeit der Farbe nimmt in dem Maſse ab, in dem ſie ſich dem Blauen zuneigt. Der Charakter des *Blaurothen* und *Violetten* iſt Unruhe, dasſelbe iſt daher eher im Koſtüm als in der Dekoration zu brauchen. Sehr treffend ſagt *Goethe:*

»Jene Unruhe nimmt bei der weiter ſchreitenden Steigerung zu, und man kann wohl behaupten, daſs eine Tapete von einem ganz reinen geſättigten Blauroth eine Art von unerträglicher Gegenwart ſein müſste. Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch ſo hat ſie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit«. Violette Sammetſtoffe ſpielen namentlich in der kirchlichen Koſtümirung eine Rolle. Blaſsviolette Farbengebungen waren im vorigen Jahrhundert auch an Wänden und Stoffen nicht unbeliebt; für Waſchbecken von Porzellan ſind trübviolette Ornamente allen anderen vorzuziehen, weil ſie keinen allzu ſchreienden Kontraſt zur Farbe des gebrauchten Waſſers bilden.

Blau dagegen iſt eine Farbe von hoher Bedeutung, deren richtige Anwendung einen Prüfſtein für das Talent eines Dekorateurs bildet. Es wäre falſch, ihr Energie und Kraft abzuſprechen; eher könnte man ſagen, ſie habe ein »kühles Feuer«, das ſeine Umgebung nur in deſto wärmerem Scheine erglühen läſst. Dieſe Eigenſchaft entwickelt es insbeſondere in den Verbindungen mit Braun und Roth, welche neben Blau in's Gelbliche getrieben werden. Seiner Natur als negatives Erregungsmittel entſprechend iſt annähernd ſpektralreines Blau nicht geeignet für das Kolorit breiter Flächen, auf denen das Auge auszuruhen pflegt. Auch die Iſochromie des Rococo verwendet hierzu lieber Weiſsblau als reines, tiefes Blau. Deshalb iſt es in gröſseren Feldern nur etwa an der Decke zu verwenden; in den polychromen Teppichen oder Flieſen des Fuſsbodens mag es höchſtens die Grundſtimmung abgeben; an den Wänden genügt ſeine Vertretung in der Malerei. Die keramiſche Kleinkunſt wendet blaue Farben nicht blos deshalb mit Vorliebe an, weil die betreffenden Pigmente ſich prächtig für die Glaſur eignen, ſondern auch weil dem Materiale die kühle Farbenſtimmung entſpricht. Für das Tiſchgeſchirr von Porzellan empfiehlt ſich eine blaue Ornamentik auf weiſsem Grunde insbeſondere, weil gerade eine ſolche nicht leicht den Farben der Speiſen Konkurrenz macht. Für textile Stoffe, welche erwärmen ſollen, z. B. Seſſel- und Kiſſenüberzüge, ſind nur ſolche blaue Tinten zu wählen, welche etwas in's Gelbliche oder Bräunliche ſpielen. Zu allen dieſen Erwägungen tritt noch die Rückſicht auf die Veränderungen, welche das künſtliche Licht gerade an der blauen Farbe bewirkt. — —

Dem aufmerkſamen Leſer wird eine gewiſſe Einſeitigkeit in der hier ſkizzirten Farbenökonomik nicht entgangen ſein. Es iſt das, was ich ſchon früher (S. 120 und 128) als *Nationalität* der farbigen Innendekoration bezeichnet habe. In der That, wenn es noch eines Beweiſes für das gute Recht einer

deutſchen oder überhaupt *nordiſchen Renaiſſance* bedürfte, ſo müſste der Hinweis auf die Eigenart ihrer obligaten Farbengebungen genügen. Im antiken Hauſe bedingen — den klimatiſchen Verhältniſſen des Südens und der Lebensweiſe der alten Völker entſprechend — Steinmoſaik, Wandmalerei und groſsartige Draperien den Geſammtcharakter, auch im Hauſe der italieniſchen Renaiſſance fällt der Schreinerarbeit noch nicht die Hauptrolle zu; zur vollen Herrſchaft gelangt das Holz in der denkbar vielſeitigſten Anwendung erſt im nordiſchen und insbeſondere im deutſchen Zimmer — es iſt der Triumph des Braunen mit allen ſeinen farbigen Konſequenzen. Ein *vollſtändiges* Syſtem der Farbenanwendung in der Dekoration (einſchlieſslich der Malerei) müſste freilich vor allen Dingen die Poikilochromie oder Kleinfelderfärbung umfaſſen, welche namentlich in der arabiſch-perſiſchen und in der chineſiſch-japaniſchen Kunſt die mannichfachſten und merkwürdigſten Entwickelungen erfahren hat, und zwar geſondert nach Stoffen, Techniken und Gebrauchszwecken; ferner die Lehre von den obligaten und applizirten Farben und der Färberei. Beſondere Beachtung verdient auch die von *Brücke* (Phyſiologie der Farben S. 251) unter dem Namen »Merochromie« begründete Lehre von der Ausbreitung eines beſtimmten Farbentones über eine ganze vielfarbige Kompoſition. Im Uebrigen iſt es gut, die praktiſche Farbenlehre nicht als etwas für immer Abgeſchloſſenes zu betrachten. Denn auch in der farbigen Kunſt herrſcht kein Stillſtand. Wenn wir bedenken, daſs das vorige Jahrhundert eine ganz neue koloriſtiſche Dekorationsweiſe geſchaffen hat, — — wenn wir die lange Reihe der voraufgegangenen Entwickelungen überſehen, — ſo müſſen wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, daſs auch auf dieſem Gebiete der menſchliche Witz noch nicht ganz erſchöpft iſt.

Das praktiſch wichtigſte Ergebniſs einer allſeitigen, vollen Würdigung der Farbe und ihrer Aufgaben in der Dekoration iſt indeſſen wohl die Ueberzeugung, daſs zwiſchen »hoher« und »niederer« Kunſt, inſoferne es ſich um den Schmuck unſerer Häuslichkeit handelt, ein *grundſätzlicher* Unterſchied nicht beſteht. Hier iſt ein Gebiet, auf dem jeder Begabte innerhalb ſeiner vier Wände auch ohne zunftmäſsige akademiſche Bildung ein kleiner »Künſtler« werden kann, und von der Verbreitung gerade dieſes häuslichen Künſtlerthums wird es hauptſächlich abhängen, ob die hohe Kunſt ſowohl als das Gewerbe jemals wieder die Höhe der alten Meiſter erreichen werden. Wenn man in Betracht zieht, daſs unſerer gänzlich verfehlten Maſſenproduktion an undekorativen Staffeleibildern denn doch ein annähernd gleich groſser »Konſum« entſprechen

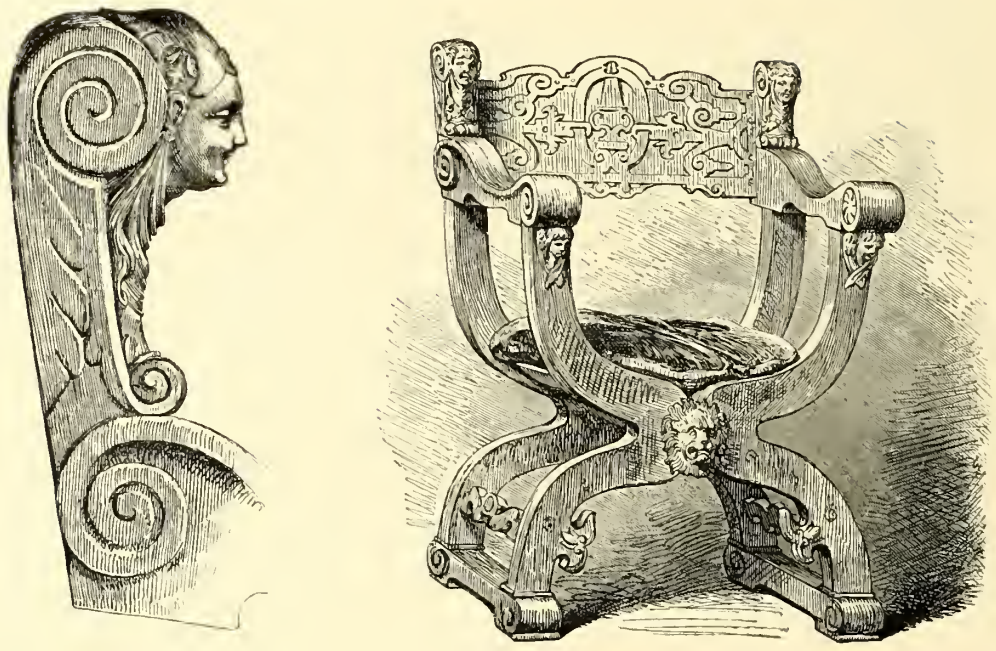
mufs, fo läfst fich wohl fagen: der verdorbene Gefchmack des Publikums trägt die Hauptfchuld auch an den Verirrungen der Künftler und eine gründliche Befferung kann nur eintreten mit der Pflege ächt künftlerifchen Geiftes in unferen *Wohnungen*, nicht blos in Worten, fondern auch in Thaten.

Am Schluffe diefes Exkurfes frage ich mich, ob die hier gegebenen nothdürftigen Andeutungen, ob überhaupt *Worte* der Hoheit des Gegenftandes zu rechter Anerkennung verhelfen können? Und doch ift zwifchen der blofsen Anerkennung und dem wirklichen Verftändnifs noch ein langer Weg, deffen Mühfeligkeit zwar rüftigen und begeifterten Wanderern zur Luft wird, der aber Keinem, fo hoch er ftehe, erfpart bleibt. Der Weg heifst: Sehen, Nachdenken, Probiren! Und das ift wiederum fehr fchön geordnet; denn nur *den* Befitz wiffen wir ganz zu fchätzen, den wir durch eigene Kraft erwerben.

DIE ENTWICKELUNG DER FORMEN.

IEBER LESER! Haſt Du dann und wann im hellen Mondſchein auf dem Forum Romanum oder wo ſonſt tauſendjährige Ruinen ihre nächtlichen Schatten werfen, — haſt Du das ewig lächelnde Geſtirn auch gefragt, was es in den Urzeiten an der geweihten Stätte geſehen? Die Pyramiden Aegyptens, die Tempel Indiens — heute ſind ſie für uns ein offenes Buch, ihre Todten ſind uns lebendig geworden; was aber war *vor* ihnen, lange, lange vor ihnen? Wir wiſſen heute, daſs die althelleniſche Kunſt ganz unmittelbar aus der ägyptiſchen hervorgegangen iſt, wir kennen den Zuſammenhang der letzteren mit der Kunſt der Babylonier, Aſſyrier, Perſer, Phönizier, Inder; wir ahnen die vorgeſchichtlichen Beziehungen des aſiatiſchen Weſtens und des Oſtens, trotz der chineſiſchen Mauer. Aber woher iſt das Alles gekommen? Wo floſs der Urquell dieſer alten Kunſtkulturen, aus dem auch die indogermaniſchen und mongoliſchen Wandervölker dereinſt geſchöpft haben?

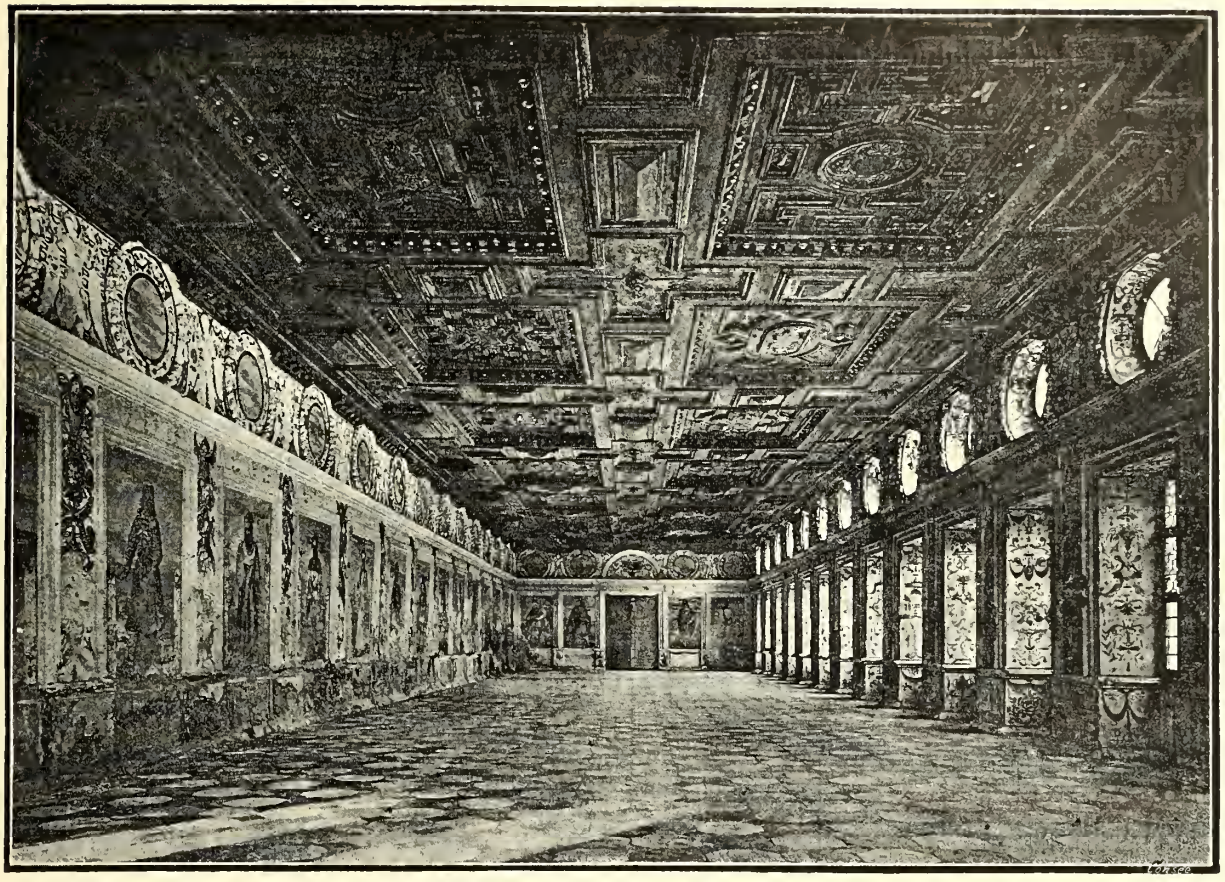
Solche Fragen, welche zur Zeit noch der Phantaſie freien Spielraum laſſen, die aber mit Sicherheit vielleicht niemals beantwortet werden, ſtellen wir uns gerne, um uns den groſsen uralten Zuſammenhang der Menſchheit zu vergegenwärtigen. Sie mahnen uns aber auch zur Beſcheidenheit und Gerechtigkeit.



183 & 184] Armſtuhl, Ende des 16. Jahrhunderts. Gezeichnet von H. Loſow. K. National-Muſeum München.

Denn bei einiger Verſenkung in die Bilder, die vor unſerem Geiſte aus der Tiefe der Jahrtauſende aufſteigen, müſſen wir wohl den Glauben an eine »nationale Kunſt«, als eine ureigene ſelbſtſtändige Schöpfung, aufgeben; — aufgeben auch den Irrthum, daſs der »volle Tag« der Kunſt erſt in Europa bei dem Volke der Griechen angebrochen ſei. Vielmehr erſcheint uns nun dieſe mit Recht vielgeprieſene helleniſche Kunſtblüthe als das letzte Glied einer wunderbaren Entwickelung — als das Feinſte vielleicht in unſerem modernen Sinne, nicht aber als groſsartigſtes Kunſtganzes im Vergleiche mit dem Vorhergegangenen. Ein hochverdienter Gelehrter*) hat jene älteſten kompakten Stilbildungen die »Vorhallen« zum griechiſchen Kunſttempel genannt, die wir durchſchreiten müſsten, wie man die Dämmerung durchſchreite, um zum Tage zu kommen. Aber mit demſelben Rechte können wir ſagen, daſs uns das Hellenenthum zur Vorhalle für die uralten Künſte des Orients geworden iſt, ſeitdem wir wiſſen, daſs die altgriechiſche Dekoration im Groſsen wie im Kleinen auf denſelben Prinzipien der farbenreichen Verkleidung beruht hat, wie die noch älteren Mutterkünſte Aſiens; — ſeitdem wir wiſſen, daſs in Anſehung der Farbe, des ſinnlichen Nervs

*) *Karl Schnaaſe*, Geſchichte der bildenden Künſte bei den Alten, I. Bd. S. 59.



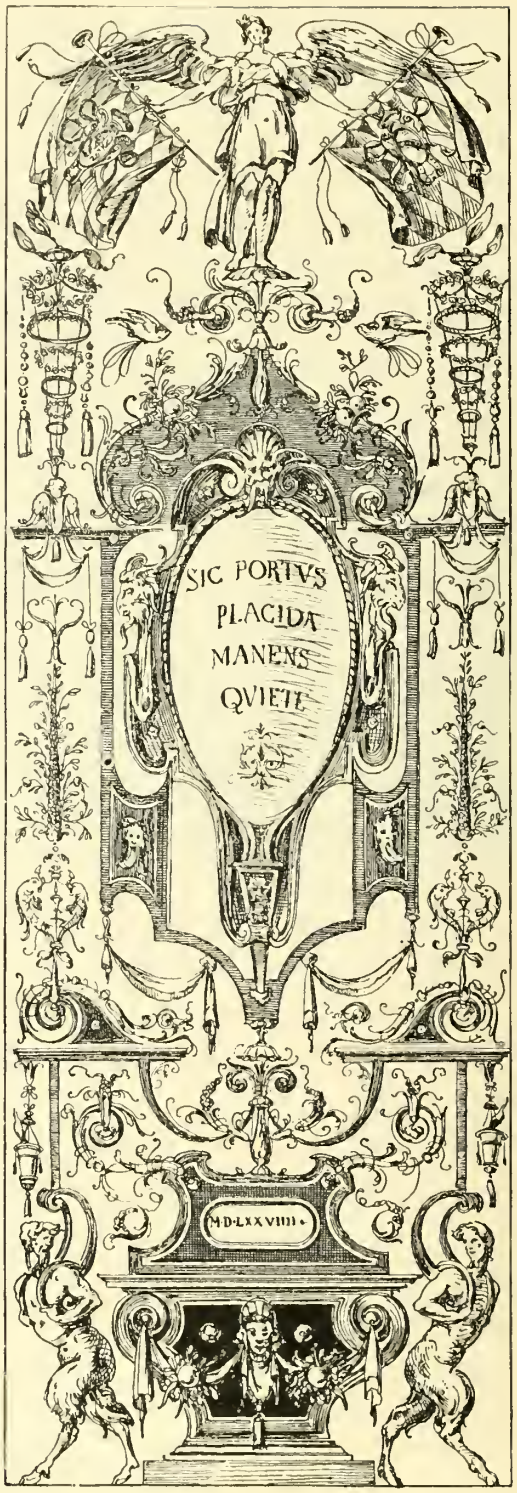
185] Der groſse Jagdſaal im Schloſſe Ambras bei Innsbruck. (Nach einer Photographie von Scherner in Bozen.) Der Boden iſt mit achteckigen ſchwarzen, rothen und weiſsen Marmortafeln belegt; die Wände und Fenſterniſchen auf weiſsem Grunde polychrom mit Grotesken bemalt; die Holzdecke geſchnitzt und eingelegt. (Theil daraus ſ. Fig. 158); die Doppelthüren auf's Reichſte eingelegt.

aller Kunſt, zwiſchen dem Griechen- und Römerthum eine viel tiefere Kluft beſteht, als zwiſchen dem Kunſtweſen der Griechen und dem der Aegypter.

Der ungleiche Maaſsſtab der Werthſchätzung alter Kunſterſcheinungen beruht auf der Einſeitigkeit des Kunſtbegriffes. Je nachdem wir das Höchſte entweder in der packend charakteriſtiſchen und verfeinerten Wiedergabe der wirklichen Natur oder in der grandioſen Verkörperung von irgendwelchen religiöſen und menſchheitlichen Idealen oder gar in der Wiederſpiegelung des eigenen Schönheitsideales erblicken, wird unſer Urtheil ein ſchwankendes bleiben. Das Ausſchlaggebende ſollte meines Erachtens überall nur der Nachweis des göttlichen *Talentes* ſein, das ſich uns in den alten Werken offenbart, gleichviel ob es durch religiöſe und ſoziale Vorſtellungen gefördert oder gehemmt ward, gleichviel

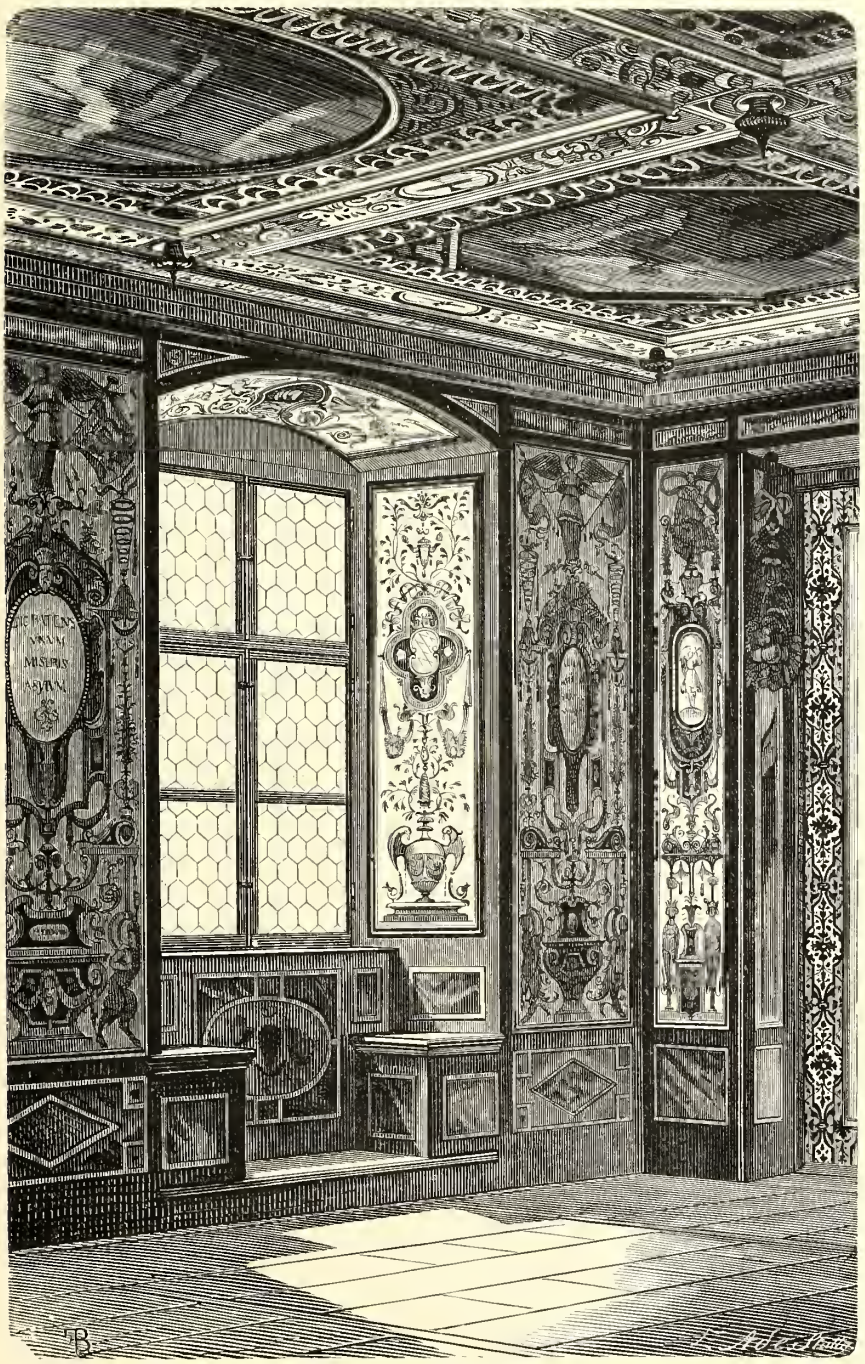
ob es uns in grofsen Monumenten oder in Werken der Kleinkunft entgegentritt. Von diefem höheren Standpunkte aus dürfte es fchwer fallen, die grofsen Kunftkulturen des Alterthums zu zenfiren wie Löfungen einer gemeinfamen Schulaufgabe. Eine folche enge Gemeinfamkeit der Aufgabe war eben überall nicht vorhanden, gemeinfam war allen nur das *Ingenium,* das Talent, die Begeifterung, der Witz, die Luft zum Fabuliren und Maskiren. Wenn wir aber, unter gerechter Würdigung aller befonderen Kulturverhältniffe, nur auf die Entdeckung diefes Ingeniums ausgehen, fo müffen wir den Aegyptern und Indern, den Griechen und Perfern, den Chinefen und Japanefen nahezu die gleiche Bewunderung zollen.

Es ift hier felbftverftändlich immer nur von den bildenden, fchmückenden Künften die Rede, nicht von der Mufik und Poefie. Zu den erfteren war der Menfch gewiffermafsen *genöthigt:* Obdach, Kleidung, Geräthe und Waffen find von dem Wefen des *Menfchen* unzertrennlich; der erfte Menfch aber, der folche Dinge edler, zierlicher und fchwungvoller zu geftalten fuchte, als das nackte Bedürfnifs es erheifchte, war auch der erfte Künftler. In diefer nahen Beziehung zur Noth des Lebens ift gewiffermafsen das primäre Entwickelungsgefetz der bildenden Künfte vorgezeichnet, durch jene Beziehung erklärt fich auch die oft überrafchende Aehnlichkeit der primitiven Ornamentik bei den verfchiedenften Naturvölkern, die unter fich keinerlei Berührung gehabt haben. Weitere



186] Wandmalerei auf der Trausnitz bei Landshut, nach der Aufnahme von Rud. Gehring. (Vgl. Fig. 187.)

Prinzipien der Entwickelung ergeben ſich dann aus dem pſychiſchen Leben der Völker, in erſter Linie aus der Geſtaltung des Religionskultus, wobei ja wiederum die äuſsere Natur — Klima, Binnen- oder Meereslage, Bodengeſtaltung, Fruchtbarkeit — von der allergröſsten Bedeutung ſind.



187] Aus einem Zimmer der Burg Trausnitz bei Landshut, um 1578.

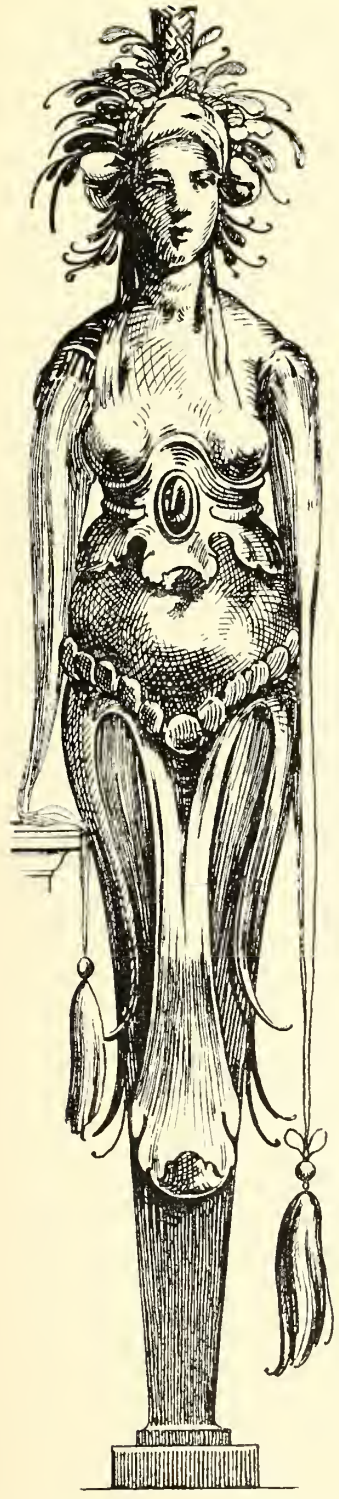
In jenen Beziehungen zu Noth und Natur finden aber die bildenden Künſte nicht blos mächtigen Antrieb, ſondern auch weſentliche Beſchränkung.

Die alltäglichen Hauptbedürfniſſe der Menſchen ſind ſeit urdenklichen Zeiten ungefähr dieſelben geblieben, wir können ihre Zahl nicht willkürlich vermehren, ſo wenig wir uns eine dritte Hand geben oder aufrecht ſtehend ſchlafen können. Und wie die Aufgaben, ſo ſind auch die Löſungen beſchränkt; für die meiſten derſelben gibt es nur *ein* »richtiges« Prinzip, welches vielleicht ſchon vor Jahr-

hunderten ſeine denkbar vollkommenſte, gewiſſermaſsen ſeine »klaſſiſche« Form erhalten hat. Tiſch, Stuhl, Sitzbank, Bett, Trinkgefäſs u. ſ. w. ſind Dinge, die von Seite des praktiſchen Gebrauches einem gewiſſen »Formenzwang« unterworfen ſind. Die Erfindung neuer Variationen aber iſt für alle dieſe Hauptſtücke der Dekoration um ſo mehr beſchränkt, je genauer dem Bildner die vorhergegangenen Löſungen bekannt ſind; die Kenntniſs der klaſſiſchen Formen wird zum Hemmſchuh ſeiner, ohnehin ſchon durch Zweck und Weſen der Dinge eingeengten Phantaſie. Im Grunde wiederholt ſich hier derſelbe Vorgang, den wir auch auf den Gebieten der Sprache und Poeſie beobachten. Auch die Gefühle und Leidenſchaften, welche die menſchliche Bruſt bewegen und welchen das Wort Ausdruck verleihen ſoll, ſind ewig dieſelben, und gerade die ſtärkſten unter ihnen — Haſs und Liebe — ſind enge beſchränkt. Sobald nun die Sprache eines Volkes »reif« geworden, das Höchſte ſchön zu ſagen (was nicht immer mit der Reife des Volkes auf anderen Gebieten, wie z. B. demjenigen der bildenden Kunſt zuſammenfällt), ſo ſtellt ſich mit einer gewiſſen Naturnothwendigkeit die klaſſiſche Formgebung ein. So muſs ſich jede neue Kunſt mit altehrwürdigen Autoritäten, Prinzipien, Ausdrucksweiſen, Typen und Manieren abfinden. Die Epigonen aber haben dadurch einen ſchweren Stand; in ihrem Schaffensdrang ſind ſie fortwährend in Gefahr, entweder längſt Dageweſenes zu wiederholen oder ſich in unfruchtbaren Verſuchen abzumühen. Der Kunſtfreund, der im groſsen Zuſammenhange der Kultur lebt, hält ſich am liebſten an das Sichere, durch die Jahrhunderte Bewährte, er iſt durch und durch konſervativ und miſstrauiſch gegen jede neue Kunſtweiſe, welche mit dem Anſpruche der Originalität auftritt; aber gerade hierauf iſt der Ehrgeiz der ausübenden Künſtler gerichtet, ſie ſtreben — von ihrem Standpunkte mit einigem Rechte — nach dem Ruhme neuer, noch nicht dageweſener Leiſtungen. Häufig artet der Widerſtreit der Intereſſen in Verbitterung aus, die beiden Parteien erklären ſich gegenſeitig für inkompetent und mit der Verachtung des gegneriſchen Urtheils wird auch die Verſtändigung unmöglich.

Meinen verehrten Leſern überlaſſe ich es, dieſen Gedankengang weiter zu verfolgen. Er liegt nicht ſo weit ab von unſerem Thema, als es auf den erſten Blick den Anſchein hat.

Wenn ich nun an den Verſuch gehe, eine gedrängte Ueberſicht der Formen zu geben, welche den Charakter der deutſchen und überhaupt der nordiſchen Innendekoration im Laufe der Jahrhunderte beſtimmt haben, ſo iſt

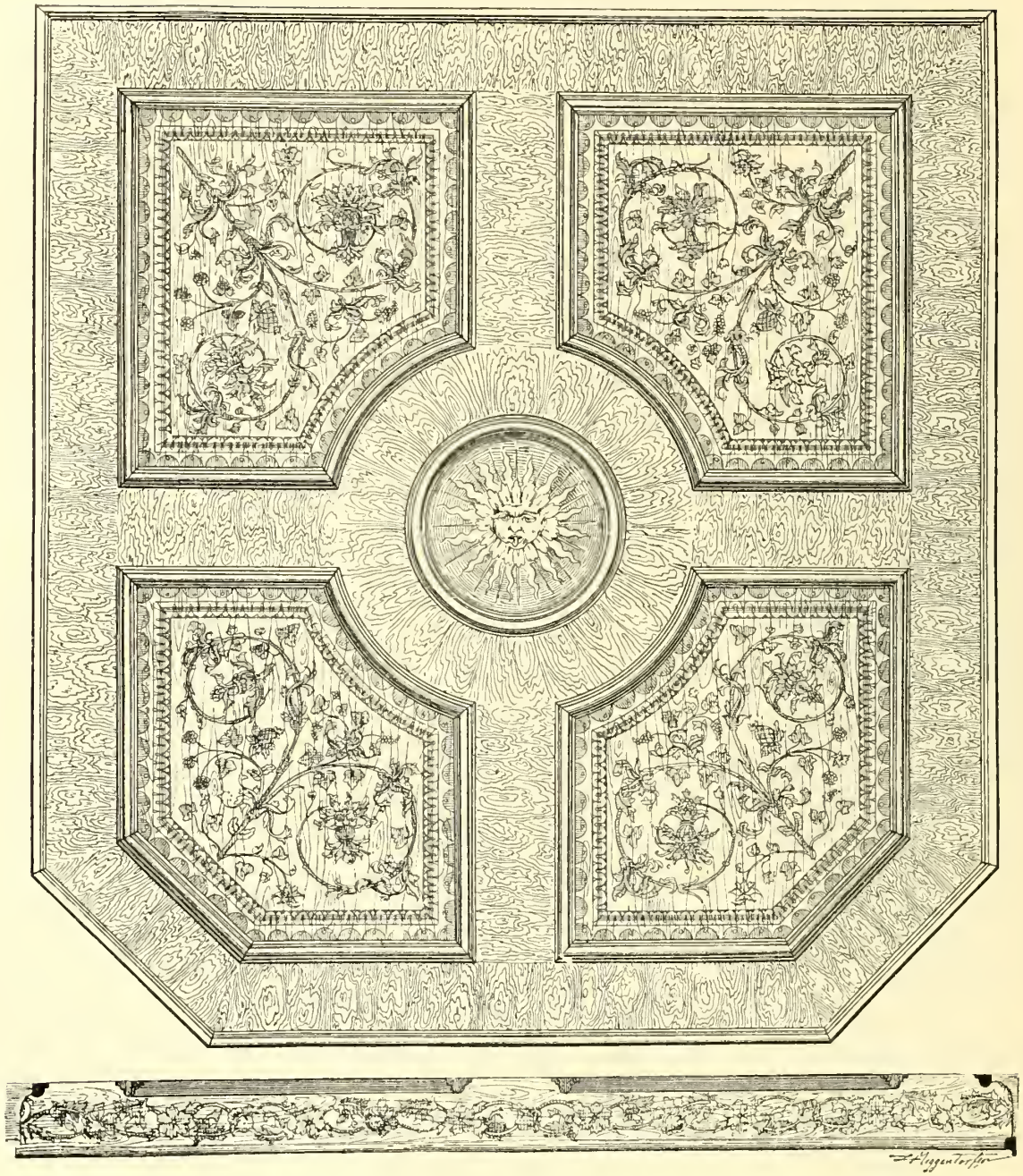


188] Gemalte Karyatide aus der Trausnitz bei Landshut nach der Aufnahme von Rud. Gehring.

dies immerhin ein Wagnifs. Soweit es fich nämlich um die früheften Perioden, um die vorgothifchen Zeiten handelt, find wir faft ausfchliefslich auf Konjekturen angewiefen. Zwar läfst fich aus Miniaturen und aus kümmerlich erhaltenen Reften von Wandmalereien Manches erfehen, aus alten Mären und Aventiuren Manches erlefen; auch laffen fich aus den Ruinen von Bauwerken, Schlöffern und Kirchen Schlufsfolgerungen ziehen: aber dies Alles gibt doch kein ganz zuverläfsiges Bild. Namentlich die Schlufsfolgerung aus der Architektur ift bedenklich; denn es ift charakteriftifch für die frühen und markigen Zeiten faft aller Stilbildungen, dafs die innere Einrichtung felbftftändig zweckmäfsig erfunden ward, wogegen die Verquickung derfelben mit architektonifchen und Façadenmotiven in der Regel das nahe Ende, den beginnenden Verfall des Stiles kennzeichnet. Zu einer eingehenden kritifchen Darftellung ift hier auch nicht der Ort; ich mufs daher den Wiffensdurft meiner verehrten Lefer einftweilen mit dem Hinweis auf die Werke von *Semper, Schnaase, Viollet-Le-Duc, Weifs* u. a.*) ftillen. Von hervorragendem Intereffe find namentlich die Unterfuchungen des unvergefslichen Gottfried Semper; wer fich einmal mit der originellen Vortragsweife diefes grofsen Denkers vertraut gemacht hat, der wird fein Werk mit ebenfoviel Genufs als Nutzen ftudieren.

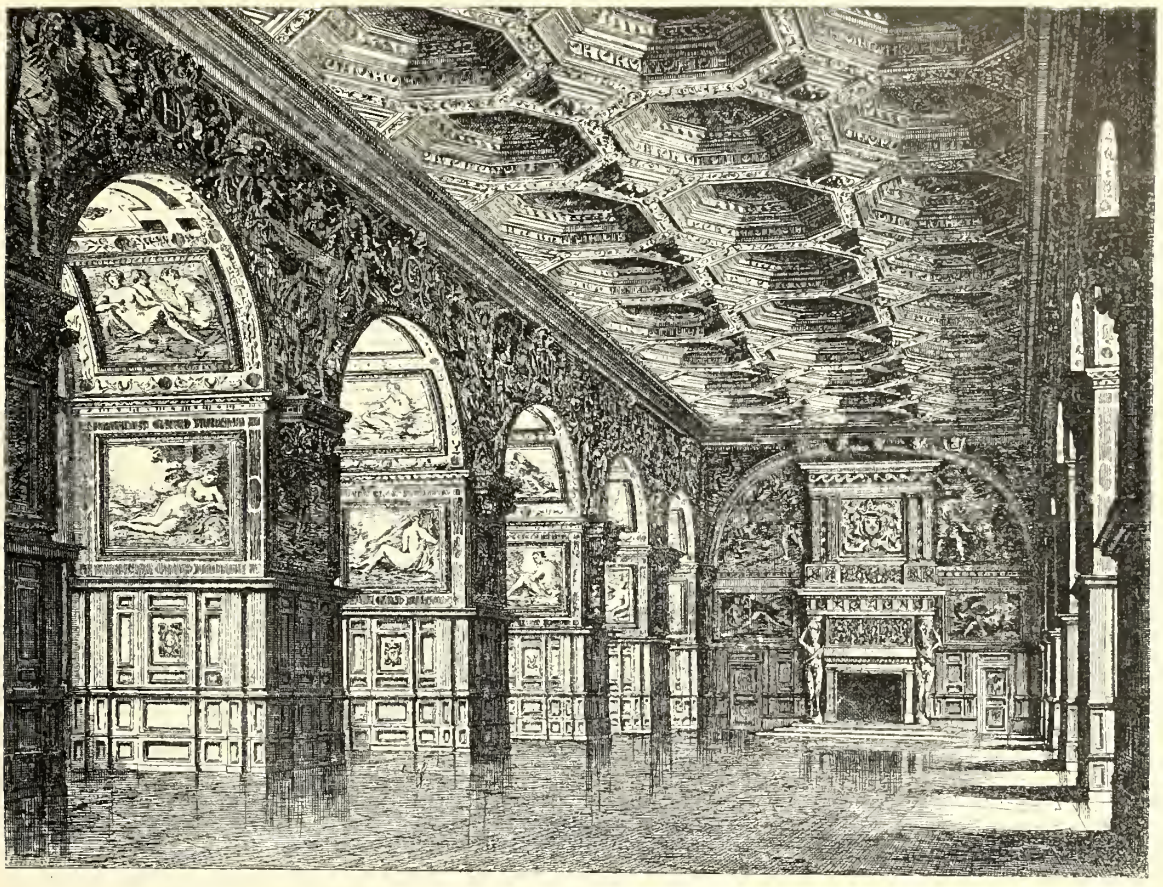
Die älteſte nordifche Dekoration, vor aller Berührung mit dem Römifchen, ift in myfteriöfes Dunkel gehüllt. Es ift ein phantaftifches Gebilde, aber zweifellos ein fehr glückliches, das uns die Münchener Hofbühne

*) *G. Semper*, Der Stil in den technifchen und tektonifchen Künften; 2 Bde. *Viollet-Le-Duc*, Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaiffance; 7 Bde. *Schnaase*, Gefchichte der bildenden Künfte bei den Alten; 7 Bde. *Weifs*, Koftümkunde; 5 Bde. Eine grofse Anzahl von Quellenfchriften findet fich in den genannten Werken zitirt.



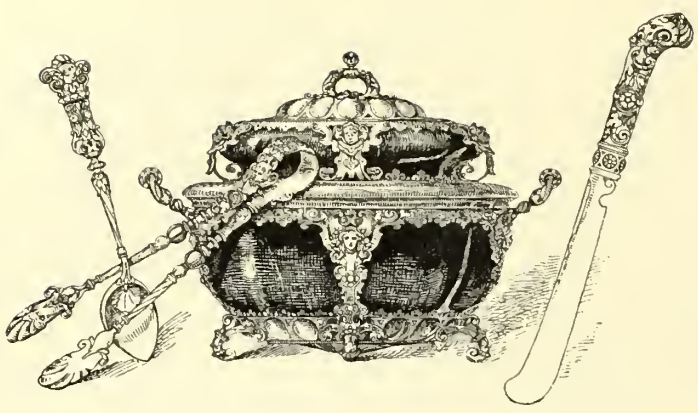
189] Holzplafond mit gemalten Füllungen und Hohlkehlen, entworfen vom Herausgeber.

als Halle der Giebichungen in Richard Wagner's »Nibelungen« vorführt: Maſſive Holzſäulen mit gewaltigem Gebälk, die Abſchlüſſe gebildet durch rieſige Vorhänge, welche, gleichwie die Holztheile, in verſchiedenen Variationen mit demſelben Zopfgeflecht und Thierverſchlingungen polychrom geſchmückt ſind; an den Holzwänden



190] Feſtſaal im Schloſſe zu Fontainebleau. Nach einer Radirung von E. Sadoux in der »Revue des Arts Décoratifs«.

mächtige Thierfelle und Waffen; die ſpärlichen Möbel und Geräthe breit und ſtark, mit Thierköpfen verziert, das Ganze von machtvoller Erſcheinung, würdig Wotan's und ſeiner Holden und Unholden. Jenes Ornamentwerk, von Semper ſo trefflich als »kosmogoniſcher Urzopf« bezeichnet, das in anderer und reicherer Ausbildung auch mit den Webereien aus Ninive zu den Hellenen kam und befruchtend auf die Mythenbildung der Homeriſchen Zeit wirkte, finden wir in der That vielfach an den Geräthen der alten Kelten und Skandinavier. Hier im Norden, wo ſie offenbar religiöſe Myſterien ausgedrückt haben, ſehen wir dieſe altaſiatiſchen Ornamente länger als irgendwo gepflegt; wir begegnen ihnen ebenſo an den Säulenkapitälen des nordiſch-romaniſchen Stils bis in's 13. Jahrhundert, wie in den alten heiligen Manuſkripten und an den Geräthen der

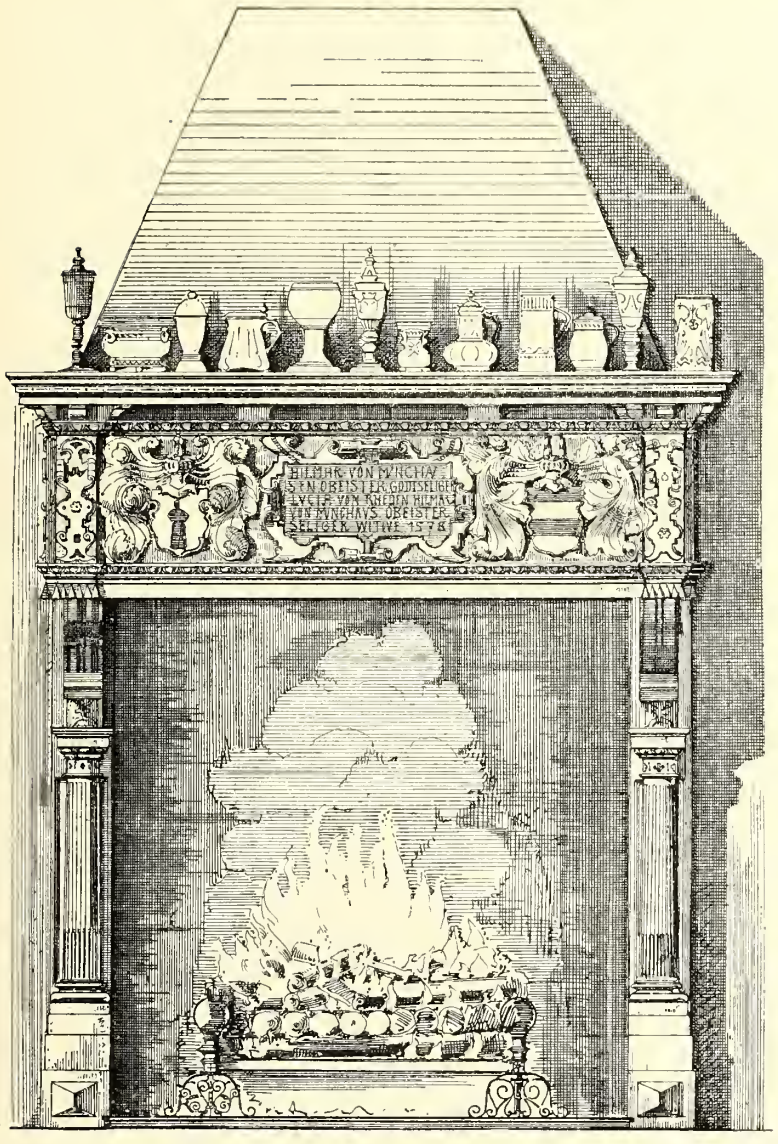


191] Zuckerdoſe mit Zange, Löffel und Deſſertmeſſer von H. Kellner.

ruſſiſchen Kirche bis zu den Tagen Iwan's des Schrecklichen.*) Ja ſelbſt noch in der nordiſchen Gothik gewahren wir dieſe verſchlungenen Thierleiber, wie die Frieſe des in Fig. 55 abgebildeten Schrankes beweiſen. Es iſt ſchwer zu ſagen, inwieweit bei dieſen mittelalterlichen Gebilden des Nordens urheimatliche Erinnerungen und neu importirte perſiſch-byzantiniſche Einflüſſe mitgewirkt haben. Jedenfalls war es ein merkwürdiges Wiederbegegnen ſtamm- und wahlverwandter Symbole. Und wie kraftſtilvoll war, ganz abgeſehen von ſeiner myſteriöſen Bedeutung, dieſes Schmuckwerk im Vergleiche zu dem Ornamentwerk der ſpäteren Hellenen und der Römer! Mit richtigem Inſtinkt ſehen wir denn auch die Renaiſſance befliſſen, den Abglanz der altaſiatiſchen Knoten und Verſchlingungen aus dem Arabiſchen ſich zu eigen zu machen.

Uebrigens mag die häusliche Einrichtung unſerer Urväter im Allgemeinen nichts weniger als »komfortabel« geweſen ſein. In den früheſten Zeiten beſtand das Haus der Freien aus *einer* groſsen Halle, um welche ſich verſchiedene kleinere Anbauten für landwirthſchaftliche Zwecke gruppirten. In dieſer Halle, auch »Saal« genannt, lebten, zechten und ſchliefen ſämmtliche Familienmitglieder und Dienſtleute; der Feuerherd ſtand in der Mitte, ohne Schornſtein, eine beſondere Küche gab es noch nicht, der Saal war zugleich die Räucherkammer; Vorhänge aus ſtarken Geweben bildeten einzelne Abtheilungen, um die Lagerſtätten der Frauen vor den Blicken der Männer zu bewahren. In dieſer ganzen Anlage erkennen wir das alte *Zelt* der Nomaden, das nur ein feſteres Gefüge angenommen hatte. Der Entwickelung gemäſs mag denn auch die Halle zuerſt Schanzbau geweſen ſein, vielleicht mit Benützung eines Rieſenbaumes als Mittel- und Stützpunkt. Mit wachſender Bodenkultur und zunehmendem Bedürfniſs des Schutzes gegen beuteluſtige Eindringlinge wird der Wallgraben vertieft und die Umfaſſung der Halle aus rohem Gemäuer aufgeführt worden ſein. Der

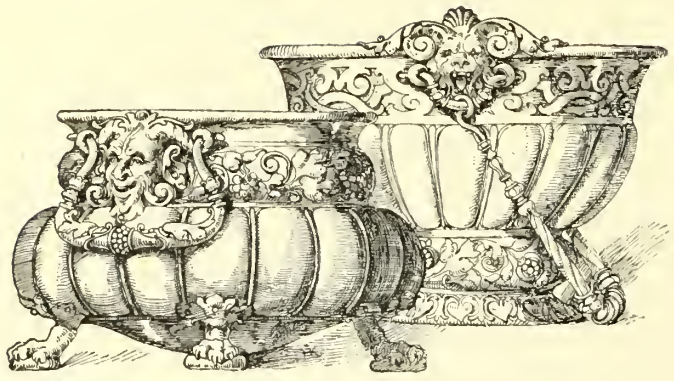
*) Sehr intereſſant ſind die Abbildungen in dem Werke: »Hiſtoire de l'ornement ruſſe du Xe au XVIe ſiècle d'après les manuscrits. Publication des »Muſée d'Art et Induſtrie de Moscou«. Paris, 1873.



192] Kamin (1578) in der Burg Schwöbber bei Hameln.
(Ortwein's Deutſche Renaiſſance.)

Boden war aus Lehm geſtampft, theilweiſe vielleicht, der Wärme wegen, mit Holzplatten belegt. Die Anſiedelung vergröſſerte ſich, es entſtand die Scheidung nach Handwerken, die Halle des Angeſehenſten und Mächtigſten ward zur »Burg« (Pallas, Pfalz), das ganze Dorf erhielt hinter dem Graben die Ringmauer mit Wachtthürmen u. ſ. w. Das Haus ward erweitert durch die Anlage beſonderer Räume für die Frauen, für das Geſinde, die Krieger, für die Küche; ſpeziell das Frauengemach erhielt den Namen Kammer (camera, Kemnate, Frauenzimmer). Vielfach mag auch ſchon frühzeitig das römiſche Haus mit dem Zentralhof, um welchen ſich die einzelnen Zimmer gruppirten (Fig. 81), anregend gewirkt haben — noch mehr aber vielleicht der römiſche befeſtigte Thurm, in welchem der Etagenaufbau wohl zuerſt im Norden zum Ausdruck kam. (Der Donjon der Normannen!) Endlich dürfen wir nicht vergeſſen, daſs ſchon die Niederlaſſungen der Pfahlbauern den Luxus verſchiedener Wohnräume kannten.

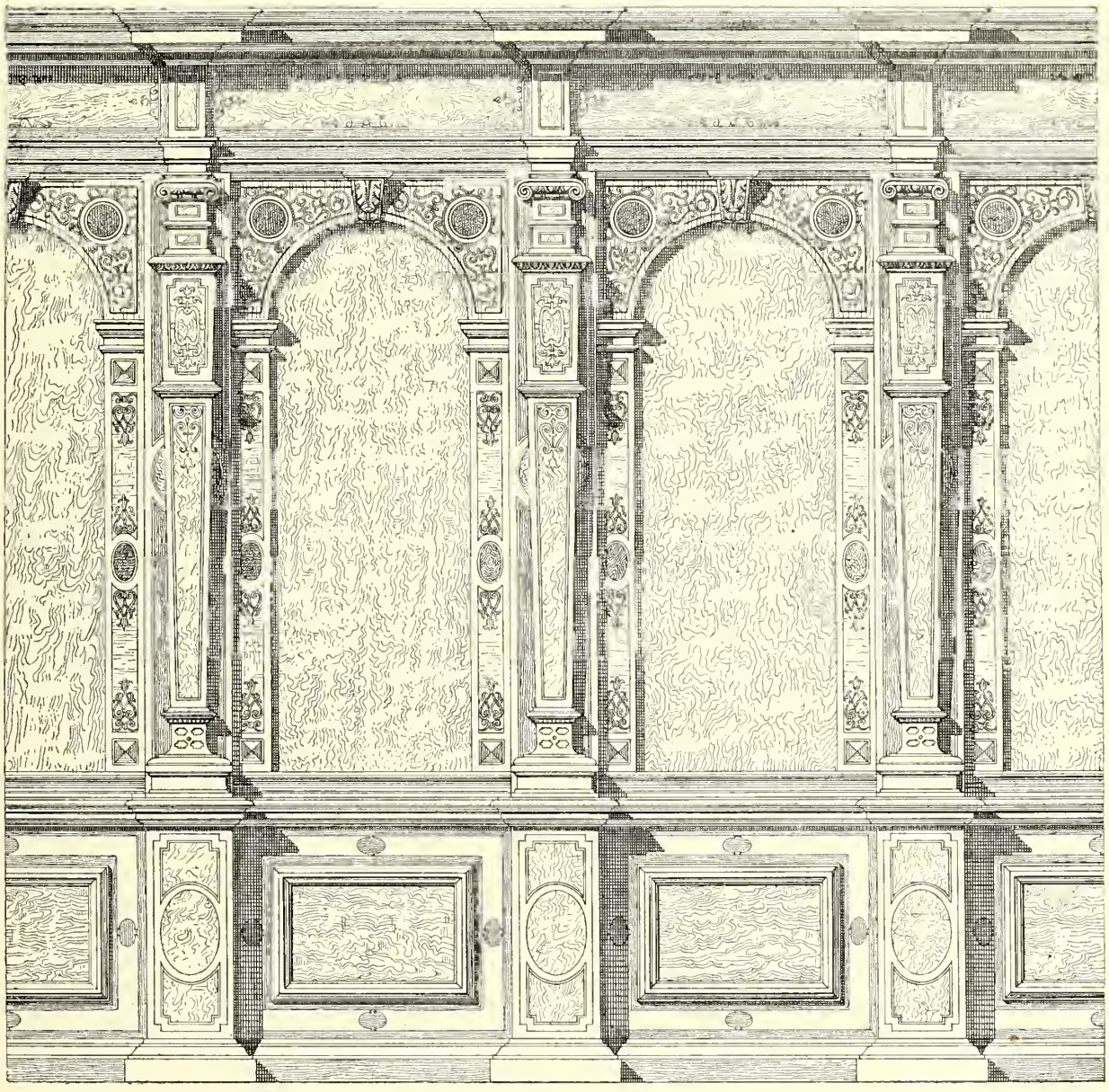
Sage und Dichtung haben dieſe alten germaniſchen Wohnſitze romantiſch ausſtaffirt. In Wirklichkeit war es gewiſs eine kümmerliche und rohe Bauernwirthſchaft, die namentlich zu Winterszeiten für uns verzärtelte Stadtmenſchen



193] Weinkühler, entworfen von Herm. Kellner.

des neunzehnten Jahrhunderts unerträglich ſein würde; denn da muſsten, um die Kälte abzuwehren, die Thüren und Luken mit Holzläden feſt verſchloſſen und mit Thierfellen verhängt werden; drinnen aber hockten die Inſaſſen um das Feuer, mit ruſſigen Geſichtern. Der Kienſpann brannte nur für die zechenden Männer, die, wie es in einer angelſächſiſchen Chronik heiſst, »beore druncne« — vom Bier berauſcht — mit ihren Jagd- und Fehdeabenteuern renommirten und gelegentlich ſich wohl auch mit den Fäuſten bearbeiteten. Für ſie gab es doch noch im Freien zu ſchaffen, winterliches Waidwerk und Zimmermannsarbeiten; aber die armen Frauen! Wie mögen ſie in ihrem dunklen Gefängniſs die erſten Boten des Frühlings begrüſst und wie mögen ſie ſich an den langen Sommertagen erlabt haben, die ihnen den Aufenthalt im Freien, allerlei Kurzweil und nützliche Arbeit geſtatteten. Dann waren auch die Zeiten der Götterverehrung im heiligen Hain gekommen. So bildete indirekt vielleicht auch die Eigenart ihrer Wohnſitze einen Grund mehr für das zähe Feſthalten der alten Germanen am Glauben an ihre Naturgötter, die ihnen mit dem erſten Schnee die Lebensfreude nahmen, um ſie ihnen im Frühling in neuer Blüthe zu ſchenken.

In der vorchriſtlichen Zeit dürfte alſo das germaniſche Haus wohl meiſtens *Holzbau* geweſen ſein, deſſen Struktur wie innere Ausſtattung je nach der Macht der Beſitzer mehr oder weniger reich waren. Der Palaſt des Attila, den uns der Römer Priscus 448 ſchildert, höchſt wahrſcheinlich ein mäſogothiſches Bauwerk, war nicht nur aus rechtwinkelig behauenen Balken gebildet, ſondern hatte auch aus genau ineinander gefügten und mit Schnitzwerk verzierten Brettern beſtehende Vertäfelungen. Die Balkenenden waren mit kreisrunden, wohl auch ornamentirten Holzplatten belegt, welche alſo vom Boden bis zur Decke bez. zum Dache ornamentale Reihen bildeten. Wichtig wäre es zu wiſſen, ob die zweifellos gebräuchlich geweſene polychrome Behandlung des Holzes in einer vollſtändigen oder nur theilweiſen Bekleidung beſtand. Ich möchte das Letztere annehmen. Bei den antiken Völkern des Südens hatte die



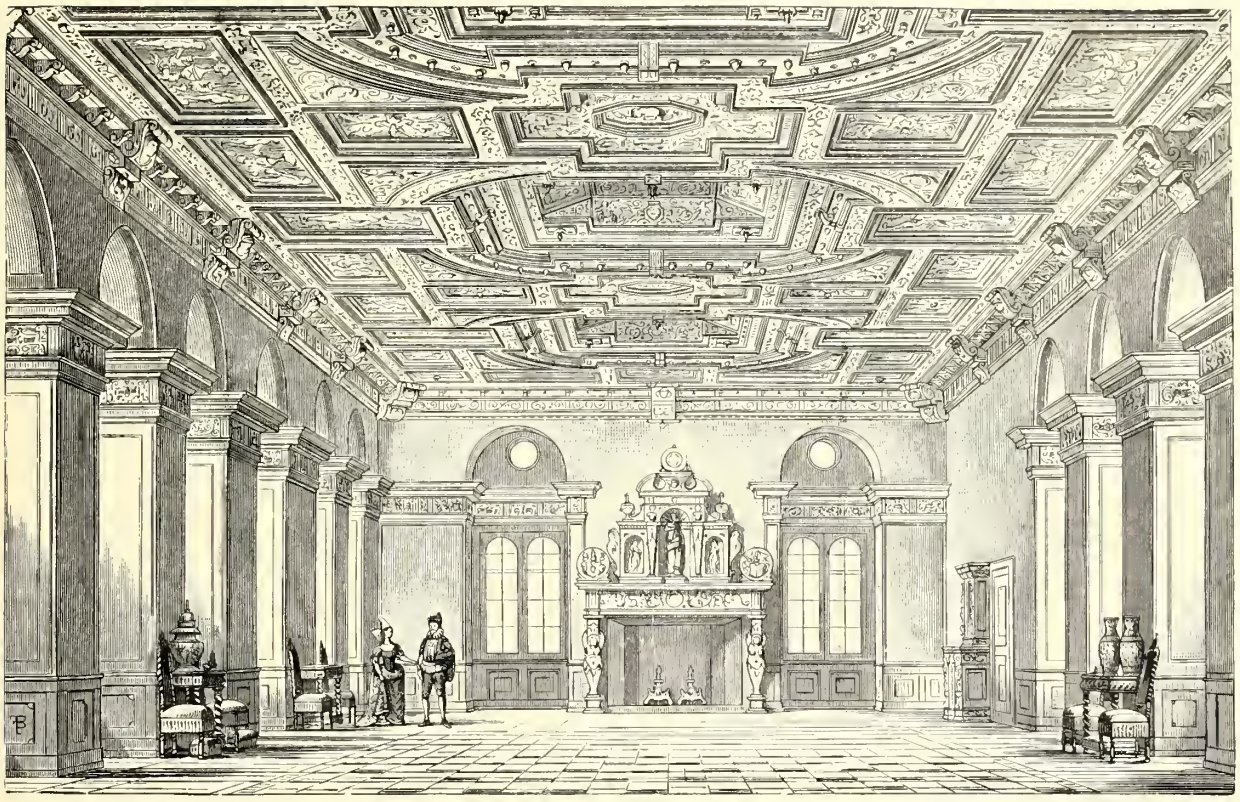
194] Vertäfelung aus dem Schloſſe Velthurns bei Brixen.

gänzliche Verdeckung des Holzes mit Stuck und Farbſtoffen den Sinn, daſs man der ganzen Wand den Charakter des kühlen Steines geben wollte; im kalten Norden lag es dagegen nahe, dem Holze den farbigen Charakter der *erwärmenden* Bekleidung und damit ſein ſtruktives Recht zu belaſſen. Ich neige der Anſicht zu, daſs in dieſer Beziehung die gothiſche Innendekoration nur den Traditionen früherer Zeiten gefolgt und daſs auch die italieniſchen naturfarbigen Holzver-

täfelungen des Cinquecento ganz weſentlich auf nordiſche Einflüſse zurückzuführen ſein dürften.

Der erſte deutſche Volksſtamm, der die verfallende italieniſche Kunſt und insbeſondere den Steinbau adoptirte, waren die Oſtgothen unter Theoderich dem Groſsen — dem reckenhaften Dietrich von Berne (Verona) der deutſchen Heldenſage. Der König ſelber war ein kunſtliebender Herr, er begünſtigte die einheimiſchen Künſtler, ſein Palaſt in Ravenna muſs reiche Schätze römiſcher Kunſt umſchloſſen haben; er wollte überhaupt auf ſeine tranſalpinen Unterthanen nicht den Eindruck des Barbaren, ſondern des Imperators im alten Sinne machen. Indeſſen zeigt uns ſein noch heute erhaltenes, ſchon zu ſeinen Lebzeiten erbautes Mauſoleum in Ravenna, daſs er bei voller Werthſchätzung der römiſchen Architektur doch nicht ganz auf die germaniſche Art verzichtet hatte: gewiſſe Ornamente zeigen uns jene altnordiſchen, dem Römiſchen fremden Verſchlingungen, was um ſo wichtiger erſcheint, als dieſelben hier vortrefflich in Stein ausgeführt ſind. Weniger widerſtandsfähig gegen die überlegene Kunſt der Italiener waren die Longobarden. Auch die Weſtgothen im ſüdlichen Gallien bequemten ſich zur Annahme römiſcher Kunſtkultur. So trugen die Wirren der Völkerwanderung ebenſoviel zur Verbreitung und Erhaltung römiſcher Kunſtpflege bei, wie ſie andererſeits den damals noch in Hülle und Fülle erhaltenen antiken Werken den Untergang bereiteten. Rom ſelbſt ward um die Mitte des 6. Jahrhunderts im Verlaufe von 16 Jahren fünfmal erobert und geplündert; aber zum verwahrloſten Schutthaufen und zum groſsen Steinbruch für ärmliche Neubauten wurde die Weltſtadt doch erſt gegen das Ende des Jahrhunderts, als durch Krankheiten und Hungersnoth der Bevölkerung aller und jeder Sinn für die Erhaltung der herrlichen alten Denkmale abhanden gekommen war.

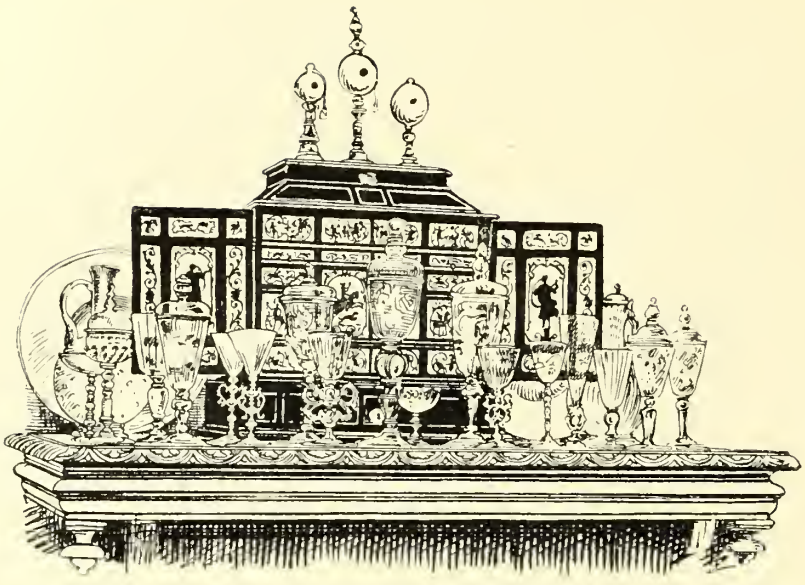
Im germaniſchen Norden gelangte die Steinarchitektur erſt durch den Kirchenbau allmälig zur Herrſchaft; Hand in Hand damit ging der Einfluſs der groſsen Klöſter, welche nun vielfach entſtanden. Von eigentlich byzantiniſchen Einflüſſen noch immer frei, waren jene frühen Bauten ebenſoviele Pioniere römiſchen Kunſtweſens, wenn auch die Kümmerlichkeit des Daſeins und die Eile, mit der recht und ſchlecht dem Bedürfniſſe des Kultus Abhilfe geſchaffen wurde, einer tieferen und feineren Auffaſſung wenig günſtig waren. Die Form der Kirchen ſcheint, wenn auch oft in beſcheidenſter Umbildung, diejenige der frühchriſtlichen Baſilika mit der Krypta geweſen zu ſein, wobei man mit Vorliebe, wie auch noch unter Karl d. Gr., antike Baureſte (namentlich Säulen und



195] Saal im Schloſſe zu Heiligenberg, um 1587.

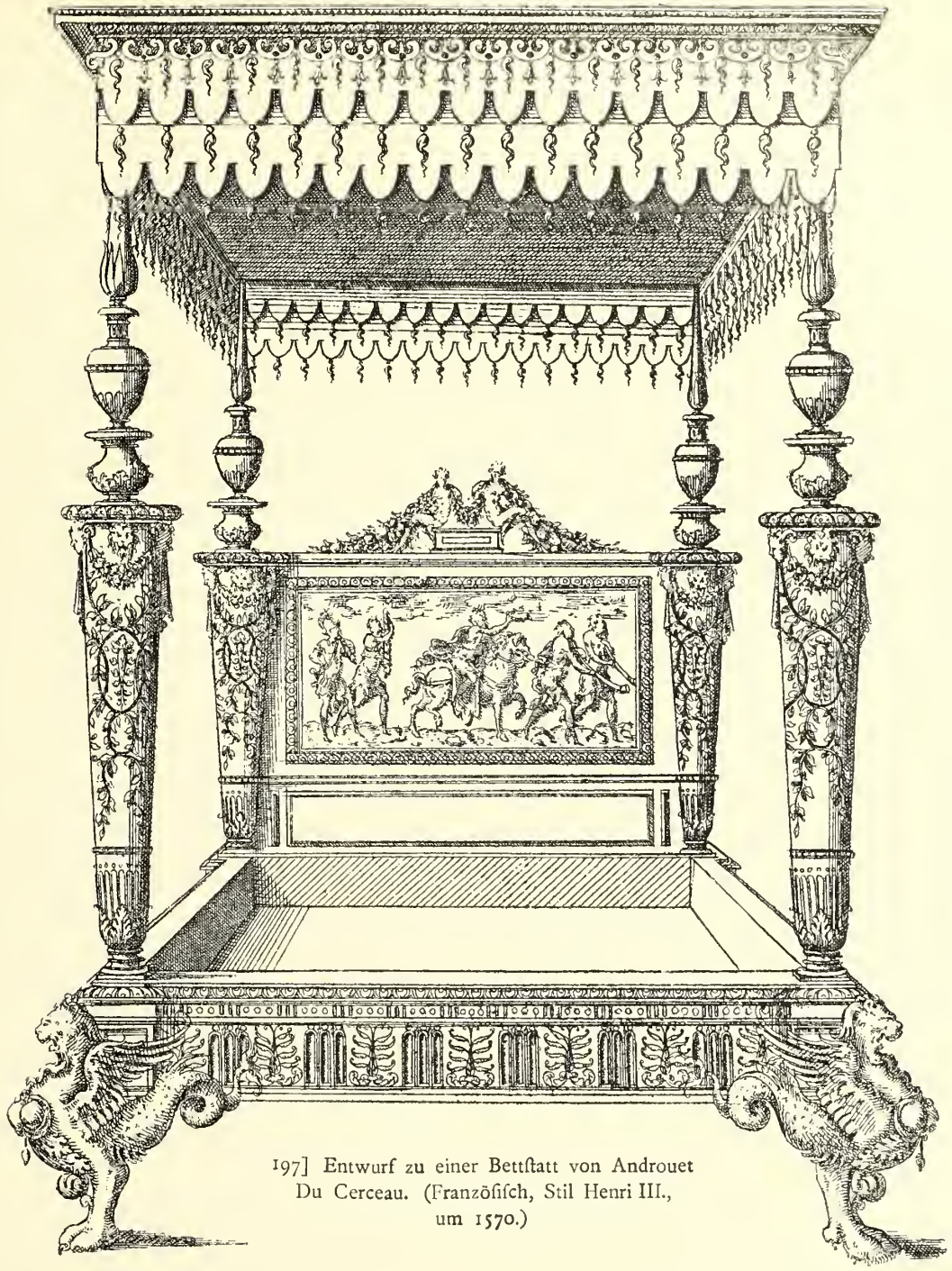
Kapitäle) verwandte. Anders bei den Paläſten der Fürſten und ſonſtigen öffentlichen Gebäuden, welche von der Form des römiſchen Hauſes abgewichen und auf die durch die germaniſche Halle vorgebildete Burgform nur das vielfach miſsverſtandene Detail des römiſchen Stils angewandt zu haben ſcheinen. So war die Kunſtpflege unter der Herrſchaft der zuchtloſen *Merovinger* (500—750 n. Chr.) immerhin ein Abglanz römiſchen Weſens; auch Geräthe und Koſtbarkeiten aller Art mögen meiſt römiſcher Herkunft geweſen ſein. Intereſſant iſt aber, daſs der heil. Bonifacius von Fulda aus vor den ketzeriſchen »Wurmbildern« an den Kleidern zu warnen für nöthig fand, — um ſo intereſſanter, als gerade die frommen und gelehrten Mönche des Kloſters St. Gallen es waren, welche jene altnordiſchen Ornamente aus der iriſchen Heimath mitgebracht hatten und mit ſo groſsem Fleiſs in ihren Manuſkripten anwendeten.

Mit *Karl dem Groſsen* ändert ſich das Bild. Wie auf allen anderen Kulturgebieten, ſo hatte er auch auf dem Gebiete der Kunſt eine glückliche und ſtarke Hand. Hier ſpeziell iſt ſeine ganze Anſchauungsweiſe gekennzeichnet durch



196] Deutſcher Kunſtſchrein (Ebenholz und Elfenbein), und venezianiſche Gläſer aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

ſeine Stellung zum kirchlichen Bilderſtreit. »*Nec frangimus, nec adoramus*« — »wir ſollen ſie nicht zerſtören, aber auch nicht anbeten«. Das iſt deutſch und kunſtliebend zugleich geſprochen. In Wirklichkeit ſtattete er nicht blos ſeine Kirchen, ſondern auch ſeine Paläſte reich mit Wandmalereien und Moſaiken aus. So einfach er in ſeinem Auftreten für gewöhnlich war, ſo ſehr liebte er die Prachtentfaltung beim Gottesdienſt und bei feſtlichen Anläſſen. Bei ſeinen lebhaften Beziehungen zum oſtrömiſchen Kaiſerhof dürfen wir annehmen, daſs ſeine Beſtrebungen durch *byzantiniſche Vorbilder,* wenn auch vorwiegend aus dem Bereiche der Kleinkünſte, ſtark beeinflufst waren; insbeſondere die wohlerhaltene Vorhalle zu Lorſch, ſowie die aus ſeiner Zeit ſtammenden Miniaturen und Manuſkripte laſſen dies deutlich erkennen. Indeſſen war darin kein ausſchlieſsliches Prinzip. Der Aachener Münſter läſst erkennen, daſs auch Karl noch römiſche Baureſte verwenden lieſs, wie und wo er ihrer habhaft werden konnte. Aus Ravenna lieſs er das erzene Reiterbild Theoderich's nach Aachen ſchaffen, und nicht minder war ihm der Palaſt dieſes groſsen Königs eine willkommene Fundgrube zur Ausſtattung ſeiner Pfalzen; in ſolchen Plünderungen fand man damals, namentlich wenn die päpſtliche Zuſtimmung erholt war, nichts Anſtöſsiges. In Karl's Künſtlerwerkſtatt zu Aachen waren viele einheimiſche Meiſter thätig, daneben gewiſs auch manche Fremdlinge aus dem Süden, obſchon ſolche nicht genannt ſind. Sein Beſitz an koſtbaren Geräthen der Kleinkunſt war ſo groſs, daſs er ein Drittel desſelben für genügend hielt, um ſeinem Hauſe Glanz und Anſehen zu ſichern, wogegen er den Reſt den Kirchen der 21 Diözeſen des Reiches teſtamentariſch vermachte. Beſonders genannt werden vier Tiſche, einer von Gold und drei von Silber; die letzteren zeigten auf ihren Platten

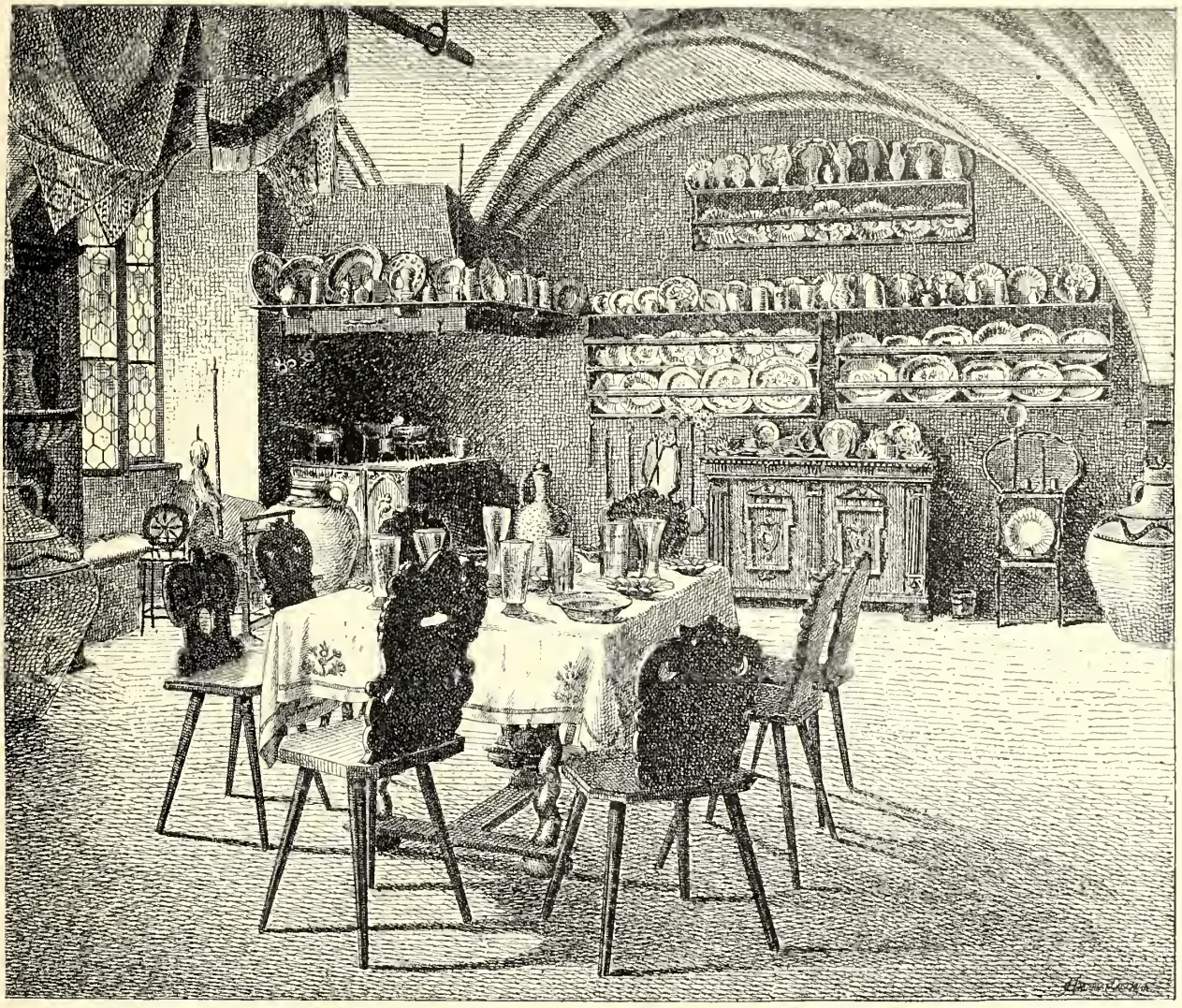


197] Entwurf zu einer Bettſtatt von Androuet Du Cerceau. (Franzöſiſch, Stil Henri III., um 1570.)

Pläne von Conſtantinopel und Rom und eine Art Himmels- und Weltkarte. Wie groſs mag daneben das Inventar an Schmuckſachen und Gefäſsen aus Edelmetallen, an Schnitzereien aus Elfenbein, an koſtbaren Waffen u. ſ. w. geweſen ſein — ein grandioſer Schatz, von dem ſich nur wenige Stücke in der Verborgenheit der Klöſter und in Gräbern bis auf unſere Tage erhalten haben!

In den nach Karl's Tode hereinbrechenden Stürmen bildeten vorwiegend die *Klöſter* ſichere Aſyle für die Erhaltung und Förderung der bildenden Künſte. Sie waren recht eigentliche »Kunſtſchulen«, in welchen die Früchte ſorgſamer Lehre ſofort in einer reichen Praxis reifen konnten. Die Künſtlermönche von Fulda, Gandersheim, Lorſch, Corvey, Osnabrück, Paderborn, Hirſchau, Reichenau, St. Gallen, St. Emmeran (Regensburg), Chiemſee, Tegernſee, Benediktbeuern, Weſſobrunn etc., waren nicht nur gelehrte Schönſchreiber und Miniaturmaler, ſondern auch treffliche Baumeiſter, Holzſchnitzer, Steinmetzen, Goldarbeiter etc. Die Opulenz und Ruhe des klöſterlichen Lebens geſtattete ihnen vollſte Hingabe an ihre idealen Aufgaben; nichts brauchte da haſtig über's Knie gebrochen zu werden. Der religiöſe Sinn des Volkes führte talentvolle Novizen in groſser Zahl herbei; war doch auch die künſtleriſche Thätigkeit der Mönche mit groſsen Ehren verknüpft, wie denn ihre Namen und Werke mit beſonderer Achtung in den Kloſterchroniken aufgeführt wurden. Die weltlichen Groſsen holten ſich auch in Kunſtfragen häufig Rath und Beiſtand aus den Klöſtern; ſchon zu Karl's Zeiten beſtand in dieſer Hinſicht ein reger Verkehr zwiſchen Fulda und der Künſtlerwerkſtatt zu Aachen. Viele dieſer frommen Männer waren von erſtaunlicher Vielſeitigkeit; von dem Mönche Tutilo in St. Gallen († 915) berichtet Ekkehard, daſs er in allen Sätteln gerecht war, als Elfenbeinſchnitzer, Goldarbeiter und Maler gleich tüchtig, dabei Dichter, Flötenbläſer und Sänger. Aufserdem war er von rieſiger Körperkraft und ein ſehr luſtiger Herr; ich möchte wetten, daſs er auch in Küche und Keller Meiſter geweſen. Wer denkt da nicht an den unvergeſslichen, eben ſo vielſeitigen als jovialen Franz Seitz?

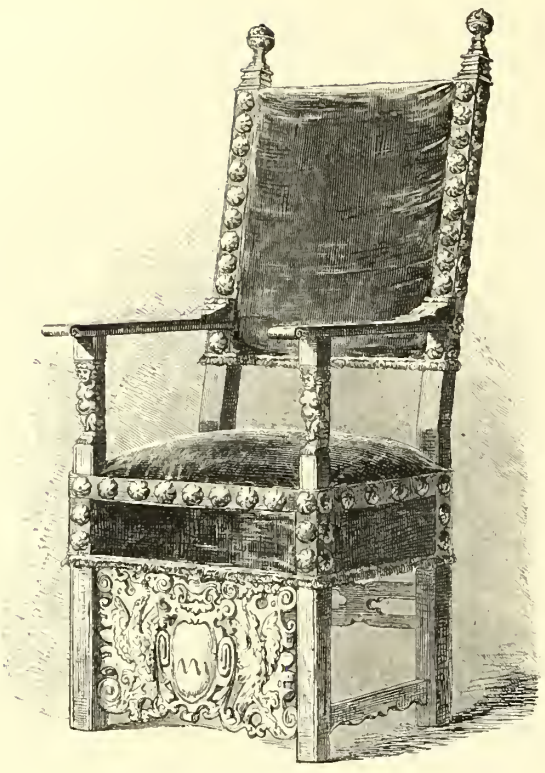
Der Umſtand aber, daſs die Klöſter nun die angeſehenſten Kunſtpflegeſtätten waren und Jahrhunderte hindurch blieben, ward von einſchneidender Bedeutung für das ganze Kunſtleben des Mittelalters. Denn die Gemeinſamkeit des *Kultusideals* bewirkte, daſs auch die Kunſtentwickelung eine im Groſsen und Ganzen einheitliche blieb. Höchſt intereſſant iſt es, auf dem weiten chriſtlichen Gebiete Mittel- und Südeuropas dieſes Vorgehen im gleichen Geiſte zu beobachten; da und dort zwar treten die ähnlichen Erſcheinungen nicht ganz gleichzeitig ein, und namentlich Italien, wo die Erinnerungen an die römiſche Antike naturgemäſs am lebendigſten blieben, verhielt ſich bei der neuen Kunſtbewegung mehr empfangend als gebend; aber allmälig gelangt doch das neue Kunſtweſen überall zum Durchbruch. Man nennt den höchſt eigenartigen Kunſtſtil der



198] Küche im Muſeum zu Salzburg (deutſche Spätrenaiſſance). Geſtellt vom verſt. Direktor Schiffmann.

nachkarolingiſchen Zeit den *romaniſchen;* es wäre vielleicht richtiger, ihn als *deutſch-fränkiſchen Kloſterſtil* zu bezeichnen. Mit dem Römiſchen verglichen, erſcheint der Stil geradezu als neue Erfindung, bei der auch germaniſche, byzantiniſche und mauriſche Einflüſſe ſtark mitgewirkt haben.

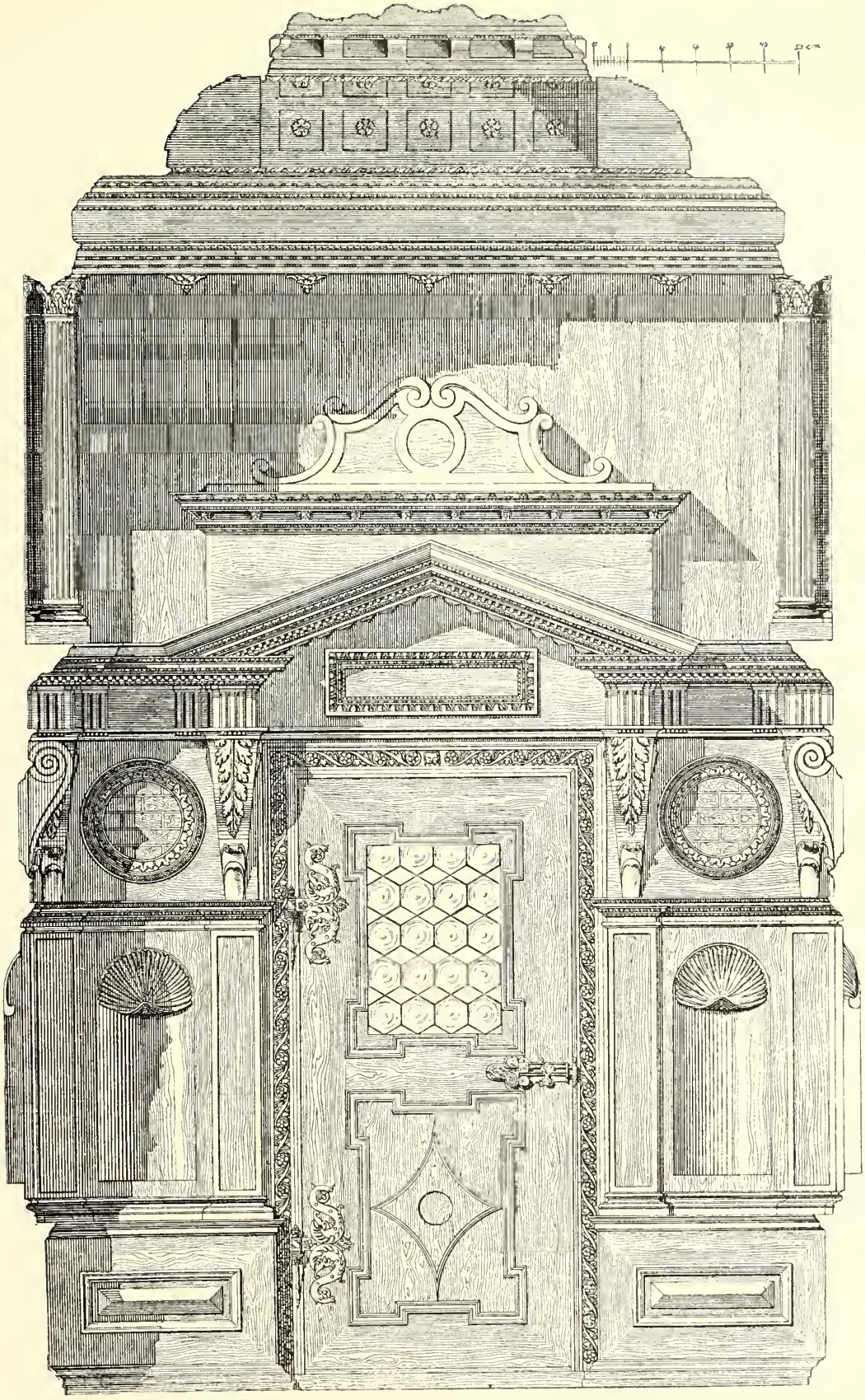
Da auch die geſammte profane Kunſt des Mittelalters einſchlieſslich der Innendekoration mit der kirchlichen im innigſten Zuſammenhange ſteht, ſo ſei es mir vergönnt, die Entſtehung des romaniſchen Kirchenbaues kurz darzulegen. Es iſt dies um ſo wichtiger, weil auch der gothiſche Kirchenbau nur als eine Fortſetzung des romaniſchen erſcheint, und weil die gothiſche Architektur endlich



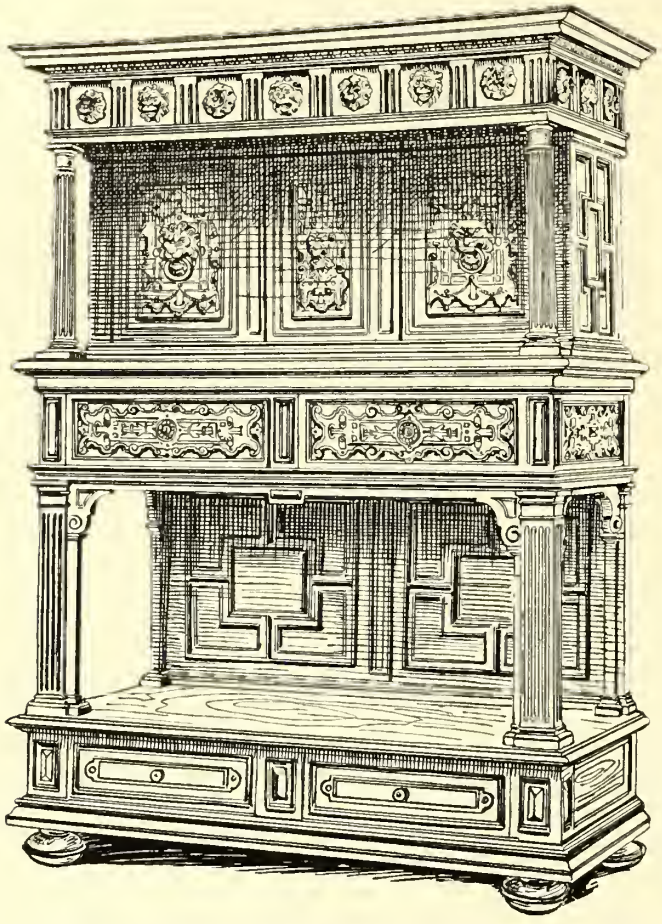
199] Lehnſtuhl, deutſche Spätrenaiſſance, um 1600.

im 15. Jahrhundert geradezu in die Innenräume der Paläſte und Bürgerhäuſer übergegangen iſt. Will man das gothiſche Zimmer dieſer letzten Periode — und dieſes kommt ja wegen der Annäherung an moderne Bedürfniſſe vorwiegend in Betracht — in ſeiner reichen Tektonik und Ornamentik verſtehen, ſo muſs man nothgedrungen auf die Anfänge des mittelalterlichen Kirchenſtils zurückgehen.

Weder die altchriſtliche Baſilika mit ihrer länglichen, noch die byzantiniſche Kirche mit ihrer centralen Anlage konnte dem Bedürfniſſe auf die Dauer genügen. Die Kirche war mächtiger, die Geiſtlichkeit zahlreicher, der Gottesdienſt reicher geworden. Es kam alſo darauf an, ſowohl für die heiligen Handlungen und den Klerus, als für das Volk mehr Raum zu ſchaffen. Dazu kam die zunehmende Scheidung zwiſchen Prieſtern und Laien. Der Bauſinn der Kirche war daher nach dem Tode Karl's d. Gr. (deſſen einzige uns erhalten gebliebene Kathedrale, der Münſter zu Aachen, zugleich Schloſs- und Grabkapelle, den Charakter der byzantiniſchen Kuppelkirche St. Vitale in Ravenna trägt), auf die *Vereinigung* und *Stärkung* der Vorzüge jener beiden Typen gerichtet: die langgeſtreckte drei- bez. fünfſchiffige Baſilika, welche dem Heere der Laien im Hauptſchiff zum Ausblick auf den Hochaltar, in den Seitenſchiffen zur ſtillen Andacht genügenden Raum darbot, behielt man bei, zwiſchen Längsſchiffe und Apſis aber ſchob man ein breites *Querſchiff* ein, ſo daſs die ganze Anlage im Grundriſs die Form des Kreuzes erhielt, wobei man wohl zunächſt an die ſymboliſche Bedeutung dieſer Figur nicht gedacht hat. Dieſer Grundriſs erhielt ſeine ſymmetriſche Anordnung nach gleich groſsen Quadraten (bez. Halbquadraten in den Seitenſchiffen); die Schneidung des Kreuzes bildete das Grundquadrat; das Hauptſchiff erhielt drei bis ſechs, der Chor (in welchem zu beiden Seiten die Geiſtlichkeit ihre erhöhten Sitze hatte, daher »Chorſtühle«), ein, das Querſchiff drei Quadrate einſchlieſslich des Grundquadrats u. ſ. w. Bald wurde



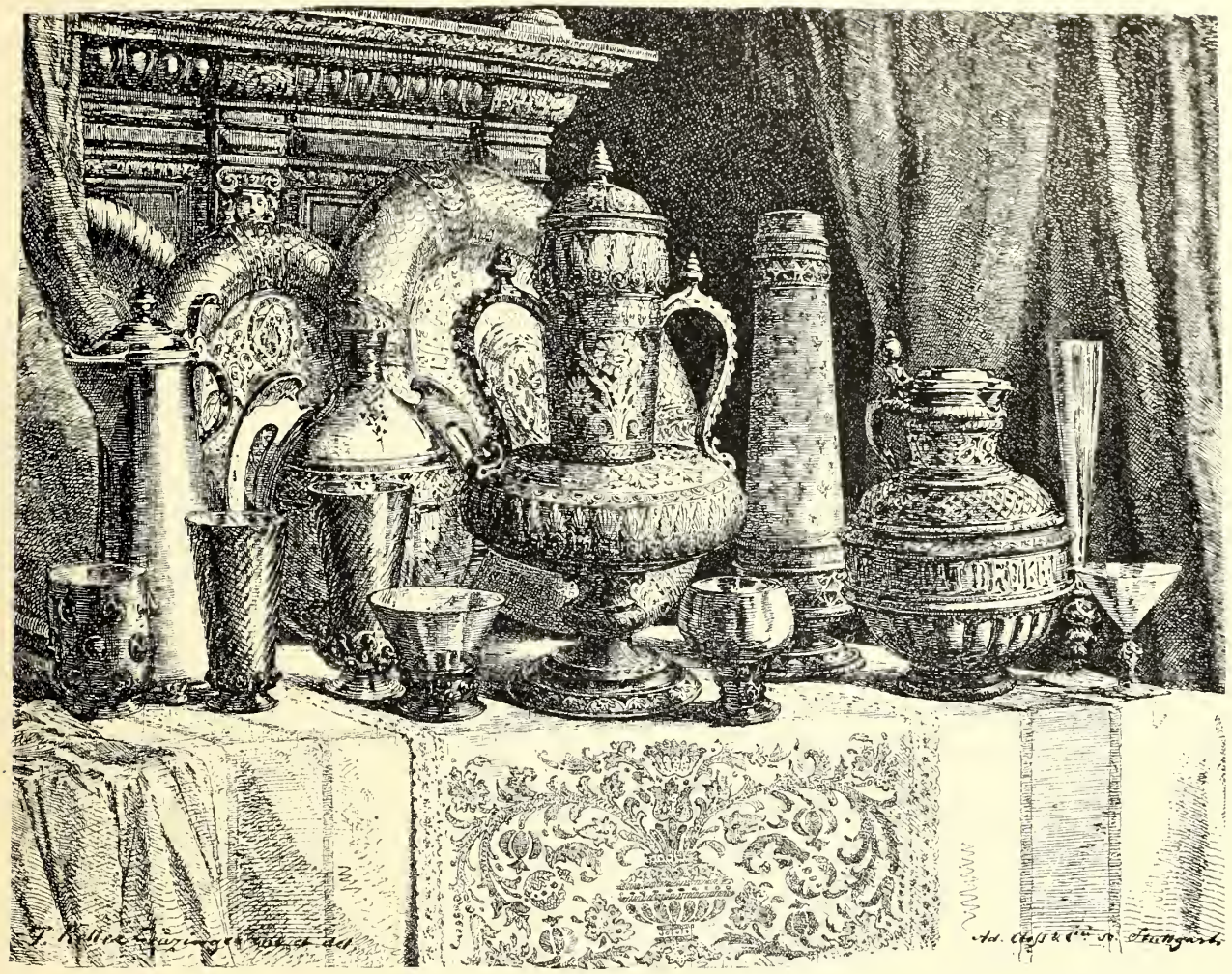
200] Theil des ſog. Fuggerſtübchens, jetzt im k. b. Nationalmuſeum.



201] Niederländiſcher Buffetſchrank, Spätrenaiſſance, um 1580.

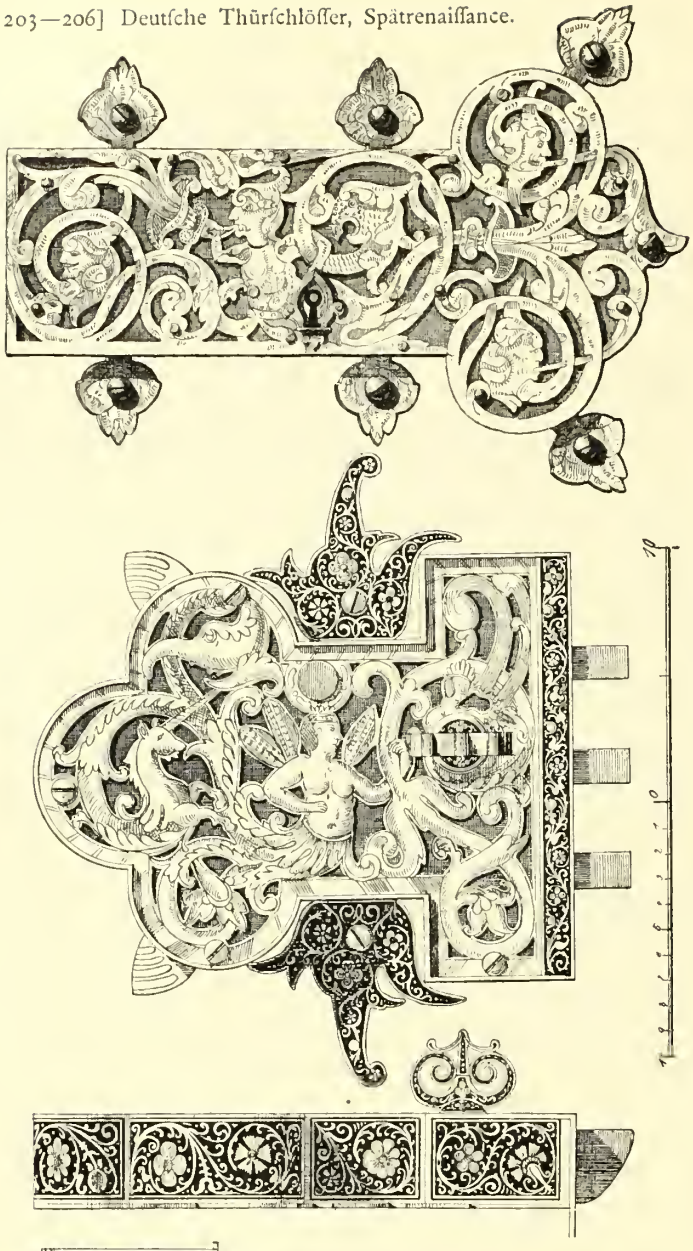
auch die alte Balkendecke der Baſilika über den Längsſchiffen aufgegeben; zur Beſeitigung der Holzdecke war durch die Feuersgefahr derſelben triftiger Anlaſs vorhanden, auch machten ſpeziell im Norden Kälte und Schneefall eine durchaus geſchloſſene Wölbung und ein ſteileres Dach wünſchenswerth. Das Steingewölbe zu tragen, waren die einfachen antiken Säulen zu ſchwach, an ihre Stelle trat in der Regel der Pfeiler oder eine Kombination von Pfeiler und Säulen. Der wichtigſte Fortſchritt im Innern aber beſtand in der Anwendung des *Kreuzgewölbes* an Stelle des von der Antike überkommenen Tonnengewölbes, welches, plump an ſich, an den Kreuzungen mit dem Querſchiff Schwierigkeiten verurſachte. Dieſe Kreuzgewölbe, bisher nur in der Krypta und in niedrigen Gängen angewandt, gaben den Haupt- und Nebenſchiffen der Kirche ein ganz neues rhythmiſches Leben, aus dem ſich ſpäter das aufſtrebende Syſtem des gothiſchen Stils entwickelte.

Die Machtſtellung der Kirche verlangte aber auch ein reicheres Aeuſsere. An die Stelle der ſchlichten Eingänge zur frühchriſtlichen Baſilika waren zwar ſchon vielfach Vorhallen mit Säulen getreten; das genügte aber nicht mehr; immer mehr richtete ſich der Bauſinn des Klerus auf reiche Façaden, welche ſchon von Aufsen eine Vorahnung des Innern geben und die Eintheilung desſelben äufserlich andeuten ſollten. Die nächſte Löſung dieſes Gedankens finden wir im romaniſchen *Portal,* einer ebenſo originellen als geiſtreichen Schöpfung des Mittelalters: Das Thor wird von zwei Säulenreihen eingefaſst, welche ſchräg von Innen nach Aufsen die Mauertiefe ausfüllen und mit ihren ornamentirten



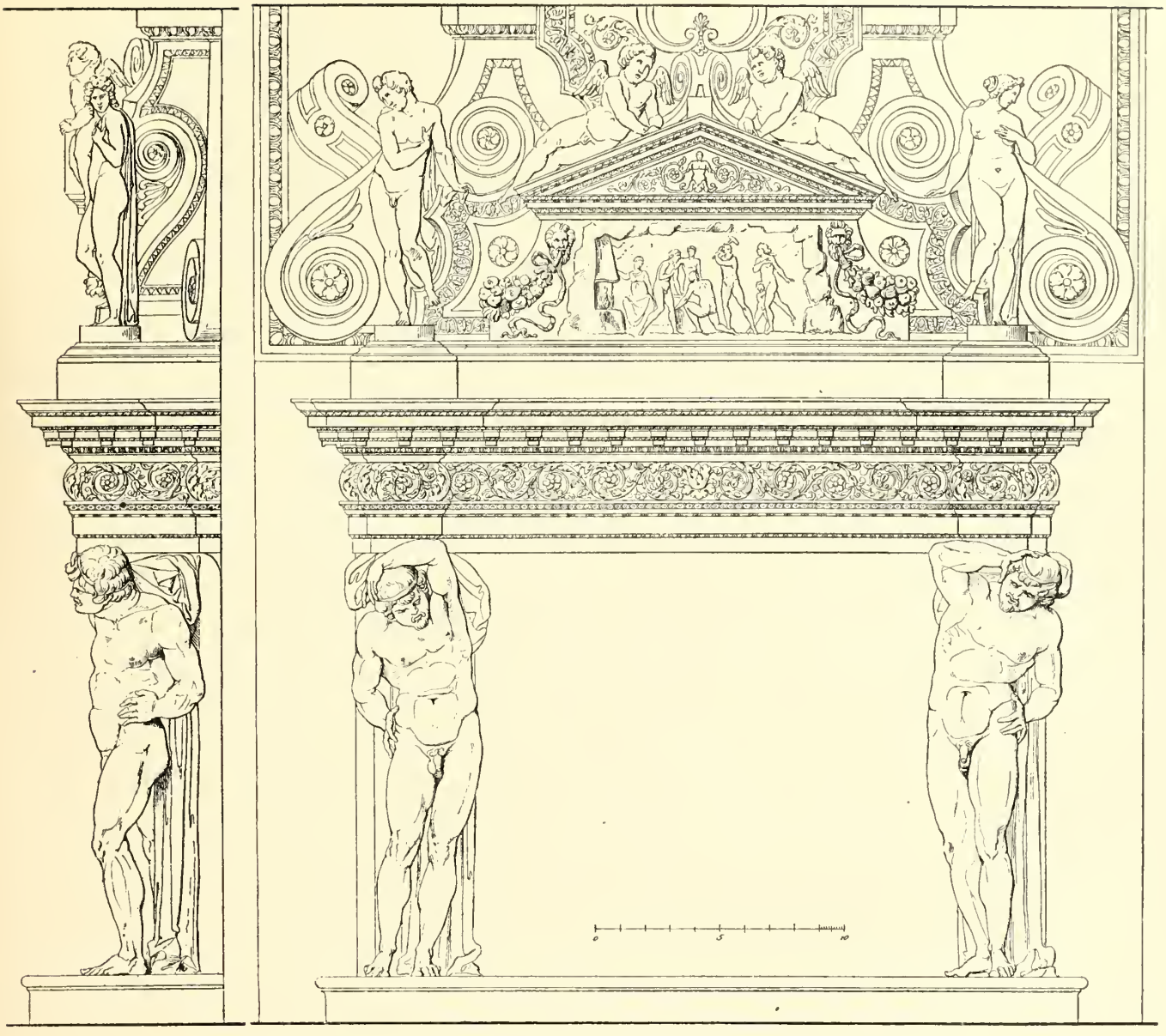
202] Farbige Thongefäfse und Gläfer, ausgeführt nach Entwürfen von F. Keller-Leuzinger in Stuttgart.

Bögen gewiffermafsen eine perfpektivifche Wiederholung des Innern darftellen. Die Gothik hat diefe Portalbildung im Wefentlichen beibehalten und nur ftatt des Rundbogens den Spitzbogen und eine neue Ornamentik eingeführt. Die »anziehende Kraft« des mittelalterlichen Kirchenportals ift unverkennbar, kein anderer Stil hat ihm etwas Aehnliches an die Seite zu ftellen. Im Uebrigen ward die Façade mit Arkaden und Fenfterftellungen verfehen, wohl auch mit zwei weiteren Portalen, welche der geringeren Höhe der Seitenfchiffe entfprechend niedriger waren als das Hauptportal. Endlich war man darauf bedacht, der Kirche durch anfehnliche mit dem Hauptbau organifch verbundene *Thürme* auch im äufseren Aufbau eine formidable Erfcheinung zu geben; Glockenthürme hatte



man wohl auch früher gekannt, dieſelben ſtanden aber als beſondere Bauten neben der Kirche. Auch die Langſeiten, die Querſchiffe und namentlich Chor und Apſis erhielten ſchon frühzeitig ihre äuſsere Architektur, ſo daſs die groſsen romaniſchen Dome mit ihren Zinnen und Thürmen, ihren gekuppelten Fenſtern und Säulenumgängen uns als »feſte Burgen« des Glaubens erſcheinen.

Die weitere Entwickelung ſei nur flüchtig angedeutet: Der romaniſche Bau war auch mit dem Kreuzgewölbe immer noch ein Gemiſch von ſenk- und waagrechter Struktur; die breiten Tragpfeiler und die mächtigen Auſsenwände der Seitenſchiffe waren nöthig, um die ſtark nach Auſsen drückenden, »ſchiebenden« Gewölbe vor dem Einſturz zu bewahren. Indeſſen war das ganze durch den allgemeinen idealen Aufſchwung des kirchlichen Lebens geſtärkte Sinnen der Baukünſtler darauf gerichtet, die zwar ernſten und würdigen, aber auch ſchwerfälligen Verhältniſſe der tragenden Theile in zierlichere, leichtere, noch mehr aufſtrebende zu verwandeln. Nicht wenig mögen dazu die Berichte der Kreuzfahrer von den architektoniſchen Wundern des Orients beigetragen haben; andrerſeits hatte man ja Berührungen genug

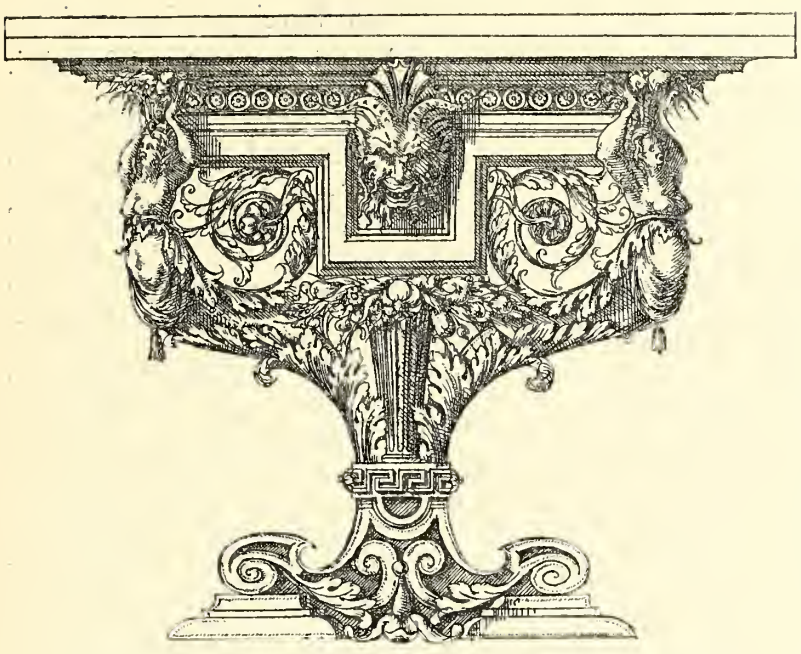


207] Marmorkamin im Dogenpalaſte zu Venedig, von Vinc. Scamozzi (um 1580).

mit den Arabern in Spanien und Sizilien. Neben ornamentalen Motiven von untergeordneter Bedeutung war es namentlich der *Kleeblattbogen* und der *Spitzbogen*, deren Herübernahme dem romaniſchen Kirchenbau ein neues Gepräge aufdrückte. Der erſtere fand an Fenſtern, Gallerien und Portalen nunmehr vielfache Anwendung, auch als Friesornament. Von gröſserer und weittragender Bedeutung aber wurde die Einführung des Spitzbogens in der Gewölbekonſtruktion,

jedenfalls ohne dafs man zuerft davon eine Ahnung hatte. Indem man nämlich die ganze Wölbung fteiler machte, und nicht blos die Quer- und Längengurte lebendiger, mit Rundftäben und Hohlkehlen profilirte, fondern auch die einzelnen Gewölbefelder in ein Syftem von vollftändig gemauerten *Rippen* legte, gewann man zunächft den dreifachen Vortheil, dafs die Decke ein leichteres, fchlankeres Ausfehen, einen lebendigeren Rhythmus erhielt, ohne an Kraft der Erfcheinung zu verlieren, dafs man von der ftreng quadraten Konftruktion der Gewölbe abgehen und die Pfeiler vermehren konnte, endlich dafs auch der Seitenfchub der Gewölbe vermindert und die Hauptlaft fenkrecht auf die Pfeiler verlegt wurde. Diefe Neuerungen machen im Wefentlichen den Charakter des fogen. »*Uebergangsftils*« aus, welcher in die zweite Hälfte des 12. und die erfte Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt.

Da wurde die wichtige Entdeckung gemacht, dafs das ganze Syftem fpitzbogiger und gerippter Gewölbe der drei- bez. fünffchiffigen Kirche zu feinem Halte nicht durchaus kompakter ftarker Umfaffungsmauern, fondern nur entfprechend ftarker Pfeiler nach Aufsen bedürfe. So kam man auf die Idee der *Strebepfeiler,* welche nun, aus der Mauerlinie heraustretend, den ganzen »Schub« der Gewölbe aushalten mufsten. Theoretifch genommen waren alfo die Zwifchenmauern ganz überflüfsig; die durch Strebepfeiler geftützte Kirche hätte ebenfogut eine offene Halle fein können. Die Mauern waren überhaupt nur noch nöthig zum räumlichen Abfchlufs und zum Schutze gegen Wetter und Kälte, im Uebrigen liefsen fie in Folge ihrer leichteren Bauart jede ornamentale Behandlung und namentlich fehr breite und hohe *Fenfter* zu. Den Strebepfeilern wurden aber auch noch *Strebebögen* hinzugefügt, welche von jenen ausgehend in kühnem Schwung brückenartig über die Seitenfchiffe hinweg gingen und dem Gewölbe des Mittelfchiffes eine weitere Stütze gewährten. Vergegenwärtigen wir uns nun, wie fchon das Innere mit feinen hoch aufftei genden, reich profilirten Bündelpfeilern und Rippen und feinen hohen, mit Glasmalereien ausgefüllten Fenftern einen total veränderten Charakter erhielt, deffen eigentliches Wefen Schlankheit und Eleganz war, fo begreifen wir, dafs auch eine entfprechend leichte und zierliche Behandlung des Aeufseren, der Strebepfeiler und Strebebögen, der Fenfterumrahmungen, Firfte und Dachrinnen, nahe lag. Den Strebepfeilern wurden fchlanke fäulengetragene Häuschen und diefen wiederum fpitz zulaufende mehrkantige Pyramiden aufgefetzt; folche Auffätze nannte man »Fialen«. Die Spitzen diefer Fialen, wie auch der Thürme und freiftehenden Spitzgiebel

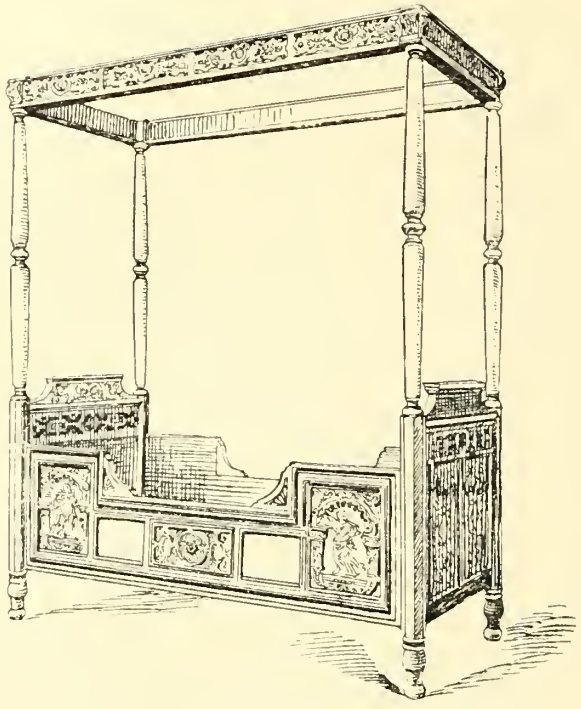


208] Entwurf zu einem reichgeſchnitzten Tiſch von Androuet Du Cerceau um 1570. (Stil Henri III.)

bildete die »Kreuzblume«; das ſchwungvolle Weinblattornament der letzteren (vgl. Fig. 17) wiederholte ſich als »Krabbe« auf den allenthalben angebrachten ſpitzen Giebeln — den »Wimpergen«. Die Fläche dieſer Giebel wie der Fenſter ward durch das »Stab- und Maaſswerk«, zuerſt einfach, dann immer reicher in durchbrochener Arbeit ausgeführt, wobei das drei-, vier- und fünfblätterige Kleeblatt und der Kleeblattbogen, ſpäter auch die »Fiſchblaſe« (im ſogen. Flamboyantſtil) eine hervorragende Rolle ſpielen. Die Strebebögen wurden häufig mit zierlichem Säulenwerk überhöht. Eine beſonders reiche Durchbildung erfuhren die Portale und die über denſelben angebrachten rieſigen Radfenſter. Weit hervorſpringende Waſſerſpeier vermehrten, zuſammen mit ſonſtigem figürlichem Schmuck, den grotesken Eindruck. Himmelanſtrebende Thürme — die freilich ſehr häufig nicht vollendet wurden — bildeten die weithin ſichtbaren Wahrzeichen des von ihnen bekrönten architektoniſchen Wunders. Einmal erfunden, wurde dieſer neue Stil ſehr raſch in allen ſeinen dekorativen Konſequenzen zur höchſten Entfaltung gebracht. Schon die Kathedralen von Rheims und Amiens, beide Werke vom Anfang des 13. Jahrhunderts, zeigen uns denſelben in ſeiner ganzen Pracht und Herrlichkeit, und noch in demſelben Säculum folgen die groſsen Münſter zu Köln, Straſsburg und Regensburg, welche von der ſelbſtſtändigen hohen Künſtlerſchaft der deutſchen Meiſter Zeugniſs ablegen.

Ich habe, wie oben geſagt, dieſe kurze Ueberſicht*) der Entwickelung des mittelalterlichen Kirchenſtils zu geben für nöthig gehalten, weil nur durch

*) Zu weiterer Belehrung empfehle ich, auſser den in der Anmerkung auf S. 207 genannten Werken, noch beſonders: *Heinr. Otte*, Geſchichte der romaniſchen Baukunſt; *Wilh. Lübke*, Grundriſs der Kunſtgeſchichte, 2 Bde.; *Eſſenwein*, Kulturgeſchichtlicher Bilderatlas des Mittelalters.

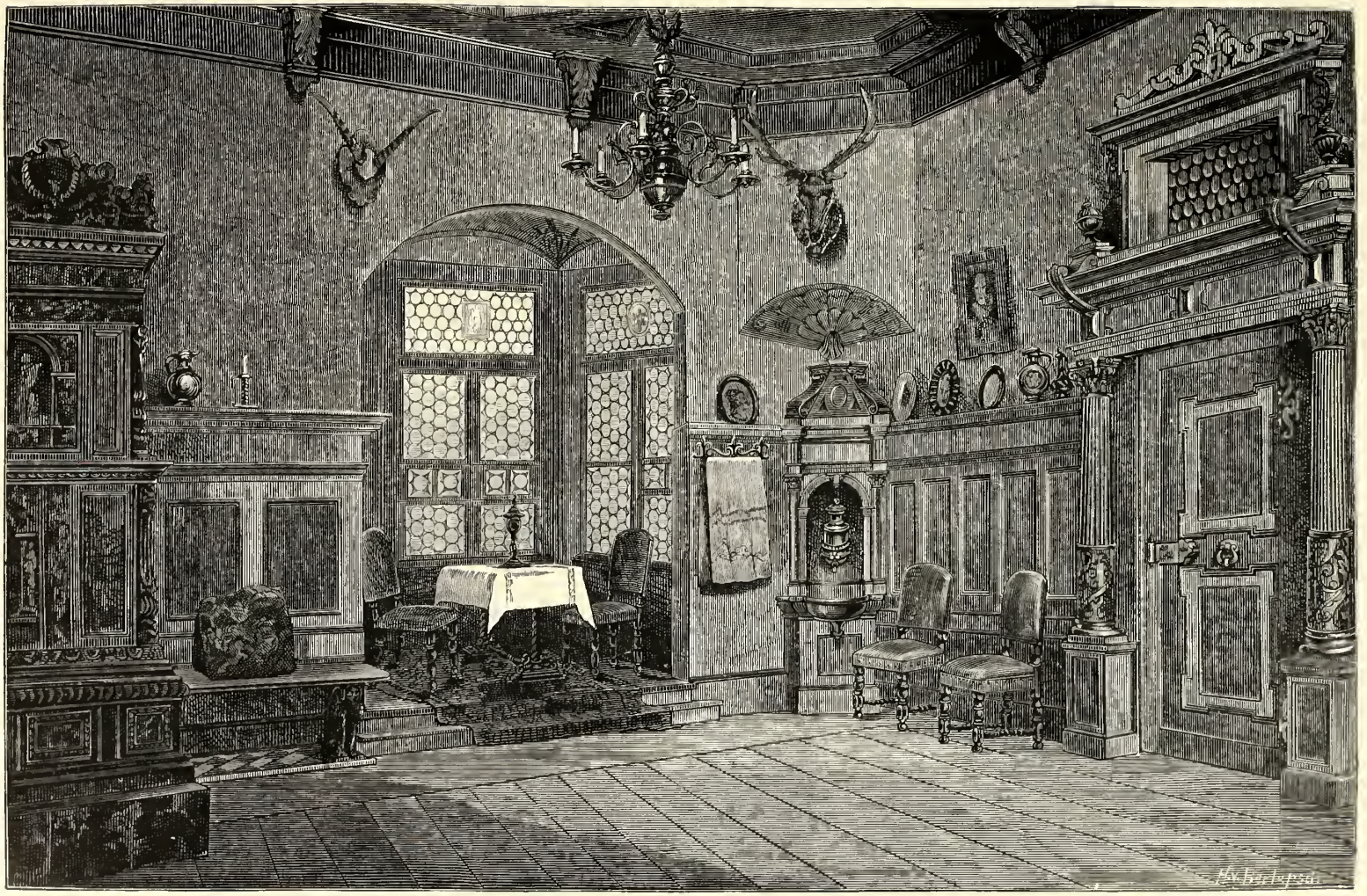


209] Himmelbettſtatt, deutſche Arbeit um 1560.

ſolches Zurückgreifen die gothiſche Profandekoration verſtändlich wird. Der Name »gothiſch« rührt von den Italienern her und ſollte eigentlich ein Schimpfname ſein. »Verflucht, der dieſe Pfuſcherei (particuccia) erfand! nur Barbarenvolk konnte ſie nach Italien bringen« — ſo läſst ſich Filarete um 1460 vernehmen, zu einer Zeit, als jenſeits der Alpen der Sinn für die Antike wieder mächtig geworden. In jenem Fluche aber prägt ſich nicht blos ungerechter politiſcher Hafs gegen das Deutſchthum aus — denn nicht Theoderich und ſeine Nachfolger, ſondern die entarteten Römer ſelbſt hatten den Untergang ihrer Kultur verſchuldet; das Verdikt Filarete's, das ja nur die allgemeine Geſinnung ſeiner Zeitgenoſſen ausdrückte, beſtätigt auch die Thatſache, dafs die Italiener die grofsen Prinzipien der Gothik niemals vollkommen erfafst hatten. Ja ich gehe ſo weit zu behaupten, dafs dieſes ſonſt ſo durch und durch künſtleriſche, hochbegabte Volk nichts geleiſtet hat, was an Originalität und Grofsartigkeit der Erfindung dem mittelalterlichen normanniſch-fränkiſchen oder ſagen wir neidlos: franzöſiſch-deutſchen Münſterbau an die Seite zu ſtellen wäre. Der Ausſpruch Filarete's iſt aber auch ein Akt unbewufsten Undanks: denn gerade die italieniſche Frührenaiſſance hat, freilich ohne es zu ahnen, ihre beſte Kraft aus dem Zauberkreiſe der nordiſchen Bauhütte bezogen!

Bevor wir aber zur Darſtellung der nordiſch-mittelalterlichen Wohnung übergehen, müſſen wir noch der Entwickelung und Umbildung des *ornamentalen Details* einige Aufmerkſamkeit ſchenken. Auch hier erſcheint ſowohl das Romaniſche als das Gothiſche originell und wunderbar konſequent.

Das Romaniſche. Die Säule hat nur die Grundidee von der Antike. Der Schaft entbehrt wohl der edlen Einfachheit mit der unteren Anſchwellung, dafür zeigt er oft eine aufserordentliche Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit phantaſtiſcher



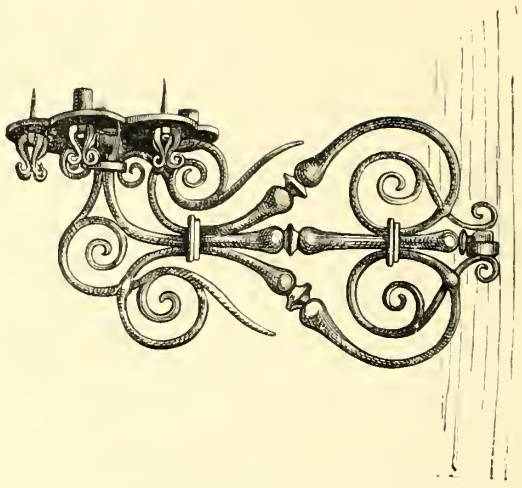
210] Deutſche Wohnſtube im Geſchmacke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Komponirt von Gabr. Seidl und ausgeführt für die Münchener Kunſtgewerbe-Ausſtellung von 1876.

Formen. Vertikale Kannelirungen kommen ſelten vor, deſto mehr gewundene, ſpiralförmige Schäfte und förmliche Zopfgeflechte. Sehr häufig ſind zwei- und mehrfach gekuppelte Stämme, welche ſogar manchmal in der Mitte knotenförmig verſchlungen ſind. An den Kirchenportalen und in den Kloſterarkaden namentlich ſind die Schäfte vielfach mit feineren und ſtärkeren Skulpturen überzogen, welche eher an die Ornamentik der Schliemann'ſchen Funde zu Mykenä als an das Römiſche erinnern: Feine Zickzackbänder mit Edelſteinprismen beſetzt, geradlinige und abgerundete Rauten, mit Sternchen beſäete Fiſchſchuppen, dann aber auch ſtiliſirte Blattformen, gitterartig eingefaſst und in freier Entwickelung. Oft zeigt derſelbe Stamm, durch einen oder zwei Ringe oder Knaufe abgetheilt, verſchiedene Ornamente mit wechſelnder Richtung. Oft winden ſich verſchlungene Thier- und Menſchenleiber in kämpfenden Stellungen an den gekuppelten Stämmen in die Höhe. Noch reicher ſind die Kapitäle geſchmückt, welche ſich entweder als breite, nach unten rundlich abgeſchrägte Würfel, oder als üppige Blumenkelche, oder in einem Gemiſch beider Formen über dem Schafte erheben. (Nur entfernte Anklänge, keine unmittelbare Anlehnung an die antiken Säulenordnungen.) Die Ornamentik dieſer Kapitäle iſt eine ſchier unermeſslich reiche: von dem einfachſten und zarteſten Linien- und Blattwerk bis zu den tollſten Verſchlingungen von Vogel- und Schlangenleibern, menſchlichen Fratzen etc.; dieſe letztere Gattung, zweifellos ein bedeutungsvoller Nachklang altnordiſcher Kunſt, von welcher ja auch die gleichzeitigen Miniaturen und Initialen der Kloſterkalligraphen ſtark beeinflufst ſind. Die breit ausladenden Pfühle der Säulenbaſis haben in der Regel Eckblätter, welche ſich vom Wulſt über die vier Ecken der quadratiſchen Plinthe ausbreiten; manchmal treten aber auch an ihre Stelle Menſchen- und Thierfiguren. Das hervorſtechendſte Merkmal des Romaniſchen iſt der *Rundbogen,* der ſich von Säule zu Säule, von Pfeiler zu Pfeiler, über jeder Thüre und jedem Fenſter ausſpannt. Die wulſtigen Rundſtäbe der Portalbögen haben, als Fortſetzung der Säulenſchäfte gedacht, oft dieſelbe Ornamentik wie die letzteren; oft aber ſind ſie auch mit Wolken- oder Zickzacklinien, Taugewinden, mit Ketten von Kreiſen, Rauten, Prismen, Schuppen, mit Reihen von Fratzen und Thierköpfen u. dergl. geſchmückt. Ebenſo oft aber erſcheinen alle bisher erwähnten Bautheile glatt, in welchem Falle der polychromen Bemalung die dankbarſte Aufgabe zufiel. Die *Geſimſe* ſind einfacher, flacher und rundlicher als diejenigen der Antike, meiſtens oben mit einer kurzen Abdachung, unter dieſer eine Hohlkehle, dann ein oder zwei Rundſtäbe, unter dieſen ein ſchmaler

211) Tiſchdecke und gewebte Wandbekleidung um 1560; nach einem Holzſchnitt von Joſt Amman.

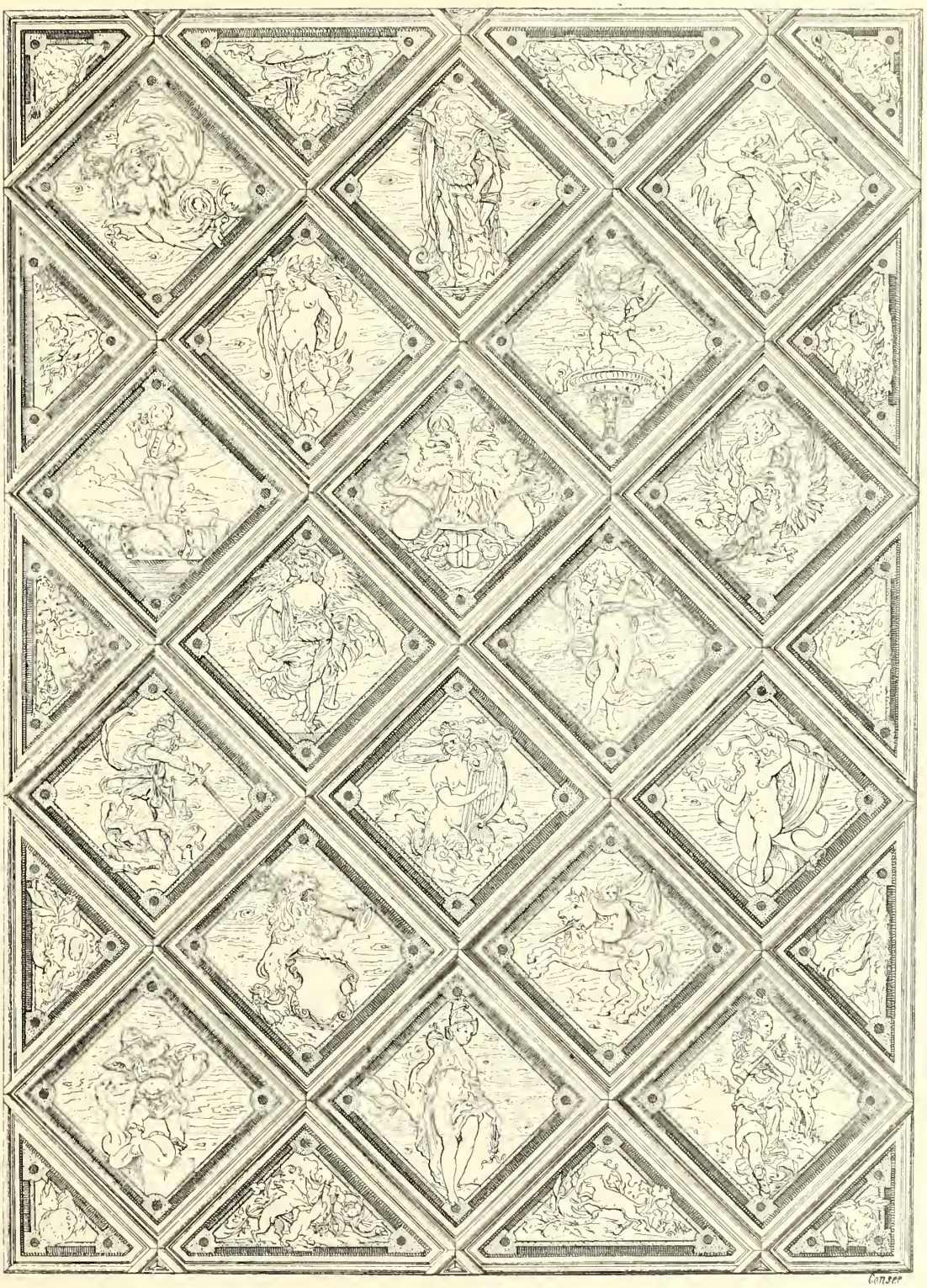
Fries, zu deſſen Hervorhebung man Breit- und Spitzzahnſchnitte, Würfel, kleine Rollen, Schuppen und dergl., in gröſseren Verhältniſſen namentlich Reihen offener, kleiner Rundbögen, mit und ohne Konſolen, ſpäter auch Kleeblattbögen verwendete. Bei Portalen und Thüren iſt das geſchloſſene Feld des Rundbogens (Tympanon) ſehr häufig mit plaſtiſchen Darſtellungen oder Malereien ausgefüllt. Eine groſse Rolle ſpielen die reizenden Gallerien aus Zwergſäulen und -Bögen, welche ſowohl die Emporen des Inneren, als die höchſten Partien des Aeuſseren (Umgänge um den Chor, manchmal um die halbe Kirche) beleben. Die Fenſter ſind meiſtens gekuppelt, aus zwei oder mehreren, durch Säulchen getrennten Bögen beſtehend, über welchen ſich dann wohl ein einziger Mauerbogen ausſpannt. Die Thürme, recht-, ſechs-, achteckig oder rund, ſind der Länge nach durch feine Geſimſe oder Ringe in Etagen getheilt und von ſteilen Giebeldächern oder mehreckigen bez. runden Helmen bedeckt. So macht der romaniſche Dom ſchon äuſserlich mit ſeinen feinen Theilungen und vornehm ruhigen Ornamenten einen überaus würdigen, ernſten Eindruck. Aber welche Skala von Ausdrucksweiſen

vom Speirer Dom bis zu S. Marco in Venedig! Welche edle Geſetzmäſsigkeit — und doch, jeder Baumeiſter ein Erfinder! Es kann kaum etwas Genuſsreicheres geben, als das Studium des romaniſchen Dombaues in ſeinen unendlichen Variationen von Land zu Land, von Jahrhundert zu Jahrhundert.



212] Wandleuchter, Ende des 16. Jahrhunderts; kgl. bayer. National-Muſeum in München.

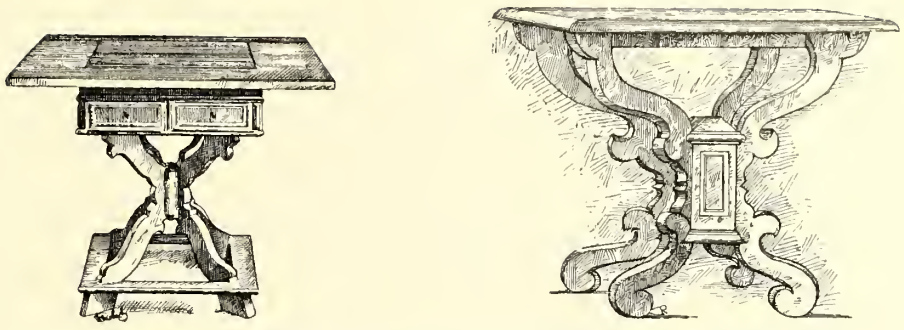
Leider läſst das Innere der romaniſchen Kirchen heute nicht mehr die *ganze Dekorationskunſt* der Zeit erkennen. Dieſes Innere erſcheint uns, im Vergleiche zu den reich ſkulptirten Portalen etc. oft kahl und eintönig. Aber das war früher nicht ſo: da waren nicht blos die glatten Säulen und Pfeiler, die Apſiden und Bogenfelder, ſondern auch groſse Wandflächen mit *vielfarbigen Ornamenten* und *Figuren bemalt.* Dieſe ganze Polychromie war freilich eine ſo durch und durch mit dem Kunſtgeiſt des frühen Mittelalters verwachſene, die Symbolik und der Stil der Malereien ſtand ſo ganz im Einklang mit dem hohen Ernſt der Architektur, daſs ſie den Menſchen, welche nur von der Wiedergeburt der Antike träumten, nicht mehr verſtändlich waren. Im 16. Jahrhundert mag wohl noch das Meiſte davon geduldet worden ſein; ſpäter aber, als der ſog. Jeſuitenſtil ſeine wilden Orgien feierte, und als die emanzipirten Poſaunenengel mit ihren nackten Beinen das »Ideal« der geiſtlichen Herren geworden waren, da wurden die ebenſo tiefſinnigen wie eminent ſtilvollen Schildereien der treuherzigen alten Kloſterkünſtler erbarmungslos mit weiſsen Anſtrichen überſchmiert, — ein Kunſtmord der ſcheuſslichſten Art, um ſo verwerflicher, als er an ehrwürdigen Denkmalen der eigenen Kirche begangen ward. Es iſt ungemein ſchmerzlich, daſs von jenen alten Malereien — im Norden wenigſtens — nur Bruchſtücke in ruinöſem Zuſtand erhalten ſind bez. mit Sorgfalt von ihren barbariſchen Ueberzügen befreit werden konnten, ſo daſs wir uns von dem Geſammteindruck der urſprünglichen Dekoration keine ganz vollkommene Vorſtellung mehr machen können. Dazu kommt, daſs jede Imitation auf unüberwindliche Schwierigkeiten ſtoſsen muſs, weil wir das Kunſtideal des frühen Mittelalters im beſten Fall zwar verſtehen, aber nicht zu dem unſeren machen können. (Vgl. Seite 24 ff.)



213] Holzplafond, entworfen vom Herausgeber, gemalt von H. Probſt nach alten Holzſchnitten und Zeichnungen von Dürer, Holbein, Burgkmair, Amman, Stimmer und Candid. (»Formenſchatz.«)

Jenes Kunſtideal aber beſtand in der bildlichen Verkörperung nicht natürlicher, materieller Wahrheiten, ſondern ſymboliſcher und poetiſcher Myſterien; ja die »gemeine Deutlichkeit der Dinge« muſste, um dem Ideale gerecht zu werden, bis zu gewiſſem Grade ſogar vermieden werden. Das ſchlieſst freilich eine ſtete Entwickelung der Technik wie des Ausdrucks nicht aus, wie denn vom 10. bis zum 15. Jahrhundert die Wandmalerei vom Rohen zum Strengen und endlich zum Freien fortgeſchritten ist;*) im Groſsen und Ganzen aber iſt die mittelalterliche Kunſt von jenem Ideale beherrſcht. Die Folge iſt, daſs ihre Schildereien losgelöſt erſcheinen von der Natur: daher der Goldgrund oder ſonſt welches Flächenornament, wo wir heute einen natürlichen Hintergrund anbringen würden. Die Figuren, Anfangs (an den muſiviſchen Stil der Byzantiner anſchlieſsend) in ſteifer, ſtrengliniger Hoheit, ſpäter in bewegterer Gewandung und mit innigerem Geſichtsausdruck, ſollten gleichſam nur bedeutungsvolle Traumgeſtalten ſein, in deren Anblick verſunken der Andächtige ſich dem Myſterium näher fühlte. Gerade die Abſicht, das Himmliſche weit über das Irdiſche zu erheben, hielt das Sinnliche und Individuelle fern; daher die Künſtler ihre Geſtalten, auch die der Apoſtel und Propheten, lieber in weiblich demuthsvoller Haltung, als in männlich ſtrotzender Kraft auffaſsten. Dazu nun die eigenartigen Symbole, welche zur Darſtellung kommen muſsten: der Heiligenſchein, das Kreuz, die Hand Gottes, die beiden Schwerter, gute, edle und böſe Thiere (Lamm, Taube, Fiſche, Löwen, Einhörner, Greife, Adler, Drachen, Gewürm etc.), — zum Theil reine Phantaſiegeſchöpfe; ſodann der zwar von Jahrhundert zu Jahrhundert wechſelnde, aber immer kirchlich vorgeſchriebene Typus der Figuren Gottes, des Heilandes, der Jungfrau, der Apoſtel, der Engel, der Teufel. Nur beiſpielsweiſe erwähne ich, daſs im frühen Mittelalter Gott Vater und Chriſtus als brüderlich ähnliche, gleichalterige junge Männer dargeſtellt wurden, daſs der Gekreuzigte bis in's 12. Jahrhundert mit langer Tunica bekleidet, das Chriſtuskind aber ernſt »thronend« auf dem Schooſse der Jungfrau erſcheinen muſste. Endlich war auch für die verſchiedenen bibliſchen

*) *Schnaaſe,* Geſch. d. bild. Künſte im Mittelalter Bd. IV. S. 252, ſagt von dem *rohen*, dem *ſtrengen* und dem *freien* Stil: »Erſterer entſpricht im Allgemeinen den erſten Anfängen der romaniſchen Architektur, der zweite findet ſich in der Zeit, wo dieſe ihrer Vollendung entgegengeht, der letzte hängt mit dieſer Vollendung ſelbſt und mit dem frühgothiſchen Stile zuſammen und iſt zwiſchen 1150 und 1300 am Glänzendſten entwickelt. Im 14. Jahrhundert machte ſich das Beſtreben nach lebensvollerem Ausdrucke weicher, individueller Gefühle geltend, aber auch dies noch unter dem beſtimmenden Einfluſſe der Architektur und mit einer typiſchen, durch überlieferte Regeln geleiteten Körperbildung. Die Künſtler beabſichtigten allerdings die Natur wiederzugeben, aber ſie kannten noch nicht das unmittelbare Studium derſelben, ſondern folgten ohne Weiteres ihrer Erinnerung und ihrer Phantaſie. Erſt mit dem 15. Jahrhundert ging man näher auf die Einzelheiten der natürlichen Erſcheinung ein und gerieth dadurch auf andere Wege, die zur neueren Kunſt führten.«



214 & 215] Gothiſirende Tiſche der Spätrenaiſſance. (Deutſch.)

Vorgänge eine ganz beſtimmte Ordnung, oft bis zur Handbewegung, vorgeſchrieben. Aus alledem erhellt, daſs die Künſtler durch den kirchlichen Sinn der Zeit wie durch ſpezielle Dogmen beengt waren. Daſs aber ihre alſo bei religiöſen Thematen gebundene, ſtrenge Darſtellung ſich auch bei profanen Dingen geltend machen muſste, iſt erklärlich. Trotzdem iſt der Stil der mittelalterlichen Wandmalerei ein hochintereſſanter, »dekorativ« im höchſten Sinne des Wortes, ja geradezu monumental: ſie war in Wirklichkeit Belebung architektoniſcher Flächen, bildete mit der Plaſtik des Baues ſelbſt ein organiſches Ganzes. Jede Erinnerung an das Tafelbild, an die zufällige Anbringung einer Atelierarbeit war hier ſchon durch die Technik ausgeſchloſſen: wie die groſsartigen byzantiniſchen Moſaikbilder durch ihr feſtgefügtes Material wirklich der Wand angehörten, ſo erſchienen auch die in hellen leuchtenden Waſſerfarben *) ausgeführten romaniſchen Wandgemälde innig mit der Mauer verbunden — wie an Ort und Stelle breit und ſtark konturirte, aber zart kolorirte Federzeichnungen, eine für die Ewigkeit beſtimmte künſtleriſche Handſchrift.

Dem Stile der Wandmalerei am Nächſten ſtanden die gewebten und geſtickten Bilder, ſofern dieſelben als Dekoration gröſserer Flächen dienten. Solche *Wandteppiche* (jetzt Gobelins genannt) waren nachweislich ſchon ſeit dem 10. Jahrhundert beliebt nicht blos in den Paläſten der Groſsen, ſondern auch in den Kirchen; vielleicht iſt ihr Gebrauch ſeit der Antike ein ununterbrochener geweſen. Im Mittelalter ſpeziell ſpielten die figurenreichen Darſtellungen bibliſcher Szenen eine groſse Rolle. Wenn auch rohere Webereien ſicher ſchon von den germaniſchen Urvölkern zu dekorativen Zwecken benutzt wurden, ſo mögen

*) Die *Frescomalerei* — d. h. Malerei auf den friſch aufgetragenen Kalk — datirt aus dem 14. oder 15. Jahrhundert; vorher wurde auf den trockenen oder nur etwas angefeuchteten Kalkbewurf gemalt.

doch die erſten feineren Fabrikate der Art aus dem Orient zu uns gekommen und von groſsem Einfluſs auf die romaniſche Ornamentik geweſen ſein. Dann aber wurden ſie maſſenhaft nicht blos in den Klöſtern und den Kemnaten der Ritterburgen angefertigt, ſondern ſchon frühzeitig entſtanden förmliche Fabriken, in denen wohl hauptſächlich die groſsen und figurenreichen Stücke gewebt wurden. Bei dem Beſitzer einer ſolchen Fabrik, dem Grafen von Poitou, beſtellte ſogar ein Biſchof 1025 ein »tapetum mirabile«; derſelbe Fabrikbeſitzer offerirt um jene Zeit dem Könige von Frankreich gleich hundert Stück auf einmal! — Die *Glasmalerei* iſt gleichfalls ſehr alten Datums und ward ſchon zu Ende des 10. Jahrhunderts zu Kirchenfenſtern verwandt; Profeſſor Sepp läſst die Erfindung von Tegernſee ausgehen. Indeſſen iſt über die Anfänge dieſes und ähnlicher Kunſtzweige ein geheimniſsvolles Dunkel ausgebreitet, da über die wichtigen Beziehungen zum Orient, dieſem reichen Jungbrunnen mittelalterlicher Kunſt, nur wenig Genaues bekannt iſt. Das gilt namentlich auch von den Arbeiten in *Email,* wenn auch hier dem Niederrhein der Vorgang vor dem ſo berühmt gewordenen Limoges gebührt; von den Schnitzereien in *Elfenbein,* den *Goldſchmiedearbeiten* und namentlich vom *Erzguſs.* Die noch heute in ziemlicher Anzahl erhaltenen Kirchengeräthe aus Bronze (Wand- und Handleuchter, groſse mehrarmige Standleuchter, Aquamanilen in Löwenform, Ciborien etc.) ſcheinen ihre kraftſtilvollen Formen oft ganz unmittelbar aus dem Perſiſchen entlehnt zu haben, während andererſeits wieder der altnordiſche »Wurm« mit ſeinen tollen Verſchlingungen auch den Erzgieſsern von damals viel zu ſchaffen machte.*)

Das *Wohngeräthe* der frühromaniſchen Zeit dürfen wir uns in ſeinen reicheren Formen als eine freie Ueberſetzung des römiſchen und byzantiniſchen Metallſtils in den Holzſtil vorſtellen. Aber es wäre falſch, wollten wir die reichen Ausſtattungen, welche geiſtreiche Forſcher nach Miniaturen und kümmerlichen Bruchtheilen konſtruirt haben, für den gewöhnlichen Hausrath halten. Dieſer mag einfach genug ausgeſehen haben: Maſſive Eichenläden und Pfoſten, einfach aber ſolid geſpündete, mit Falz und Nute, auch mit Holzſtiften verzapfte Zimmermannsarbeit; von der geſtemmten Schreinerarbeit, welche die Füllungen in vorſpringendes Rahmenwerk einſetzt und die Felder durch reich profilirte Liſenen abtheilt, war noch keine Rede, noch weniger von der Bekleidung des Holzkerns durch Fournituren aus anderen, reicheren Holzarten. Dieſe letzteren

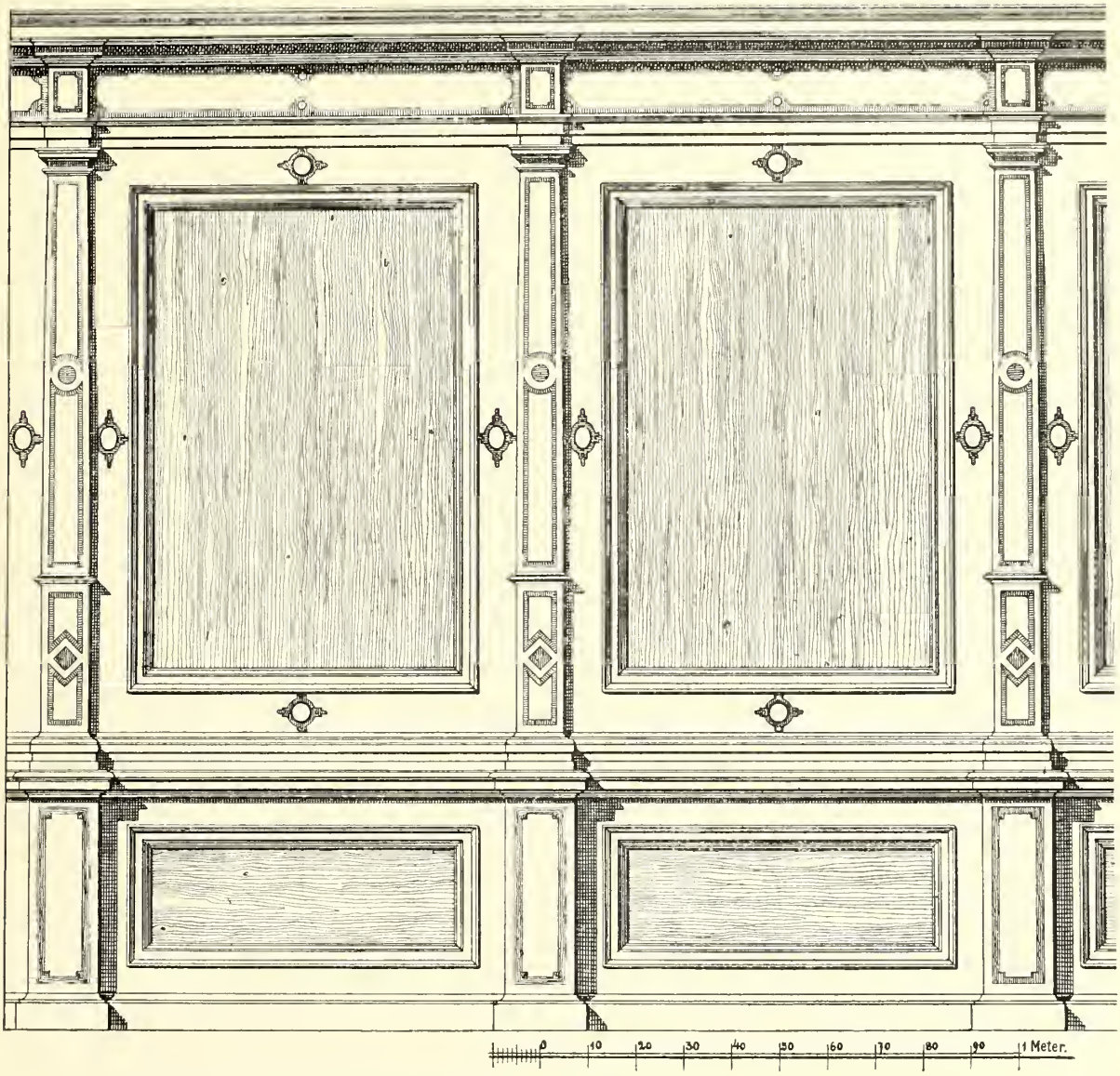
*) Sehr intereſſante Abbildungen bei *Viollet-Le-Duc*, Mobilier Français, II, S. 53 ff., 69; und bei *Eſſenwein,* Kulturgeſchichtlicher Bilderatlas.

216] Standuhr, von Bronze und vergoldet; deutſche Spätrenaiſſance. Im Beſitze des South-Kenſington-Muſeums in London.

Praktiken hat erſt die Gothik gezeitigt. Die romaniſche Wandvertäfelung wird, wo ſie überhaupt vorgekommen, aus glatt zuſammengefügten Brettern beſtanden haben, welche, den Prinzipien des Stils gemäſs, der Malerei oder dem Teppich breite Flächen darboten. In gleicher Weiſe mögen Truhen und Schränke im

Weſentlichen glatte Holzkäſten geweſen ſein, naturfarbig oder in reicher Ausſtattung bemalt (wie die berühmten Kirchenſchränke in Bayeux und Noyon)*), mit einfachen Eiſenbändern und Riegelſchloſs auf der Auſsenſeite. Bei Seſſeln, Sitzbänken, Tiſchen und Stühlen gewöhnlicher Art waren die ſtarken Füſse entweder ſenkrecht oder gekreuzt, in beiden Fällen unten durch eingezapfte Querleiſten gefeſtigt. An maſſiven Untergeſtellen frühzeitig Ausſchnitte von Rund- oder Kleeblattbögen. Wenn ich vorhin von einer Anlehnung an den antiken Metallſtil ſprach, ſo meinte ich damit jene Prachtmöbel der frühromaniſchen Epoche, welche den Abbildungen nach aus reich profilirten, offenbar auf der Drehbank hergeſtellten Füſsen und Gallerien von dickbauchigen Zwergſäulen gebildet waren. Die reichſten dieſer Möbel (Bettſtellen, Thronſeſſel, Chorſtühle etc.) mögen wohl auch bemalt oder mit Einlagen aus Elfenbein, Perlmutter und gefärbtem Bein oder mit flachen Skulpturen verziert geweſen ſein.**) Die Vermuthung liegt nahe, daſs auch gewöhnlicher Hausrath vielfach aus Drechslerarbeit, aus zuſammengeſetzten Kugeln etc. beſtanden hat. Neben dieſer Nachbildung in Holz kommen aber, nachweislich bis in's 13. Jahrhundert, auch Seſſel und Bettſtellen aus Bronze vor, die an den Kreuzungen der Rundſtäbe mit Kugeln, unten mit Dreifüſsen (vielleicht auch Thierklauen u. dgl.) verſehen ſind; manchmal wurde nur eine Rück- und Fuſswand aus Metallſtäben dem übrigens hölzernen Geſtell aufgeſetzt.***) Zwiſchen den Stäben ward, zum Halt der Matratzen und Kiſſen, ein Netz von ſtarken Tauen oder Gurten ausgeſpannt. Ueberhaupt bildete das Bett, welches ja im Hauptwohnraum ſelbſt aufgeſtellt war, einen Glanzpunkt der Dekoration (Fig. 1, 6, 8), und gerade an dieſem Möbel mag am früheſten figürlicher Schmuck angebracht worden ſein. Wichtig war hierbei die Höhe der Kopfwand; denn es ſcheint, daſs unſere Altvordern mehr ſitzend als liegend geſchlafen haben. Auch mit Kiſſen, Ueberzügen und Vorhängen der Betten wurde viel Luxus getrieben. Dasſelbe gilt von den Sitzmöbeln; aber der reicher geſchnitzte Stuhl, oft ein ſehr anſehnliches breites Möbel, einem Throne gleich, war nur für den Schloſsherrn oder die Herrin oder für Ehrengäſte beſtimmt, die übrigen Zimmerbewohner muſsten ſich mit Sitzbänken und einfachen Schemeln begnügen. In der Kloſterzelle war durch das ganze Mittelalter der Klappſtuhl (Fig. 11), auch in Eiſen, und der Rippenſtuhl

*) *Viollet-Le-Duc*, Mobilier Français, I. Bd. S. 6 ff.
**) *Viollet-Le-Duc*, a. a. O. S. 44, 47, 48, 116, 161, 163.
***) Ebendaſelbſt S. 43, 50, 157, 159.



217] Wandvertäfelung aus dem Schloſſe Velthurns in Südtirol. Aufgenommen von Herrn L. Romeis.

aus Holz (Fig. 77) beliebt. Gepolſterte Möbel gab es nicht, dem bequemen Sitz dienten weiche, oft ſehr reich ausgeſtattete Kiſſen. Aber es kann nicht genug betont werden, daſs unſere Kenntniſs der romaniſchen Zimmereinrichtung eine ſehr mangelhafte iſt: Es exiſtirt kein einziges Enſemble aus der Zeit, und ſelbſt der reichſte Sammler, das reichſte Muſeum wäre ſchwerlich in der Lage, einen ganzen romaniſchen Wohnraum aus wirklich ächten Möbeln zuſammen zu ſtellen; ein um ſo ſchlimmeres testimonium paupertatis, wenn wir überdies

zugeben müſſen, daſs der Stil im Verlaufe von nahezu 400 Jahren in den verſchiedenen Gebieten ſeiner Verbreitung ſicherlich die mannichfachſten Wandlungen erfahren hat.

Eine ganz eigenthümliche Stellung nehmen die *ſkandinaviſchen Herrenhöfe* dieſer Epoche und ihre Einrichtung ein. In den Muſeen Kopenhagens und Stockholms werden reichgeſchnitzte Armſtühle, Thüren, Geräthe verſchiedener Art und Schmuckſachen aufbewahrt, welche, wahrſcheinlich aus dem 9. bis 12. Jahrhundert ſtammend, ſehr merkwürdige Ornamente rein nordiſchen Gepräges zeigen. Die oft erwähnten Knoten, Pflanzengewirre und Thierverſchlingungen ſpielen dabei die Hauptrolle. Der Sitz der Stühle beſteht aus einem förmlichen Kaſten, deſſen Füllungen Kampfſzenen u. dgl. darſtellen, aber auch die ſtarken Pfoſten, die breiten Rücken- und Armlehnen ſind geſchnitzt; die vier Pfoſten gehen in Hundsköpfe aus, auch Hennen oder dgl. ſitzen auf dem Handgriff.*) In jenen Ländern des hohen Nordens hatte ſich die urgermaniſche Ueberlieferung am Reinſten erhalten; wie uns die pathetiſche Sprache der ſchwediſchen Prediger unwillkürlich an griechiſche Laute gemahnt, ſo erinnern uns die erwähnten Ornamente lebhaft an frühhelleniſche Kunſt. *Semper* geht ſo weit, im altnordiſchen Dynaſtenhof urverwandtſchaftliche Anklänge an die Häuslichkeit der Griechen in ihrem heroiſchen Zeitalter zu finden.**) Ob die alten Skandinavier wirklich die Ornamentik ihrer Holzbauten aus der aſiatiſchen Urheimat mitgebracht? Es wird wohl ewig ein dunkles Räthſel bleiben!

Der Grundzug des romaniſchen Möblements war Zweckmäſsigkeit; daſs bei der Schwerfälligkeit und dem Ernſt des ganzen damaligen Lebens es hierbei nicht auf Eleganz ankam, iſt natürlich: die Menſchen hatten ihre Tugenden und Laſter, aber keine »Nerven«, keine »Migräne«. Selbſt der mäſsige Komfort, welchen unſere Kenntniſs des damaligen Hausrathes vermuthen läſst, fand ſich nur in den Wohnungen der Groſsen in Kirche und Staat. Am Feuer des breiten Kamins, vor dem 6 bis 10 Perſonen Platz hatten, oder des offenen Herdes in der Mitte des Gemaches mag es hier ſelbſt an trüben Wintertagen bei Fiedel und Minnegeſang, bei Schach- und Würfelſpiel erträglich geweſen ſein; konnte man hier doch den Steinboden und die Wände mit Teppichen belegen, drang doch das Tageslicht durch gläſerne, wenn auch grüne und kleine

*) Abbildungen bei *Eſſenwein*, Bilderatlas, Taf. 20, 22, 23.

**) Aeuſserſt intereſſant die ausführliche Begründung dieſer Anſicht bei *Semper*, Stil, Bd. II S. 276 ff. Vgl. a. *K. Weinhold*, Altnordiſches Leben, welchem trefflichen Werke *Semper* das Thatſächliche ſeiner Darſtellung zumeiſt entnommen hat.

218] Kredenzſchrank (Deutſche Spätrenaiſſance) auf Schloſs Roſenberg an der Moldau.

Scheiben. Aber in den Häuſern der Bürger und in den Burgen gar mancher Ritter, deren Daſein ein glänzendes Bauernelend war, fehlte es oft am Nöthigſten. Die Thatſache, daſs durch das ganze Mittelalter hindurch die Fenſter in der Regel nur mit gewachſter Leinwand oder Oelpapier, wohl auch mit Bruchſtücken von Marienglas verſehen waren, und daſs ſelbſt bei den Wohlhabenden der Städte der Gebrauch des Glaſes (Butzenſcheiben) erſt im Laufe des 15. Jahrhunderts allgemein wurde, iſt wohl geeignet, unſere romantiſche Schwärmerei für die Häuslichkeit jener »guten alten Zeit« etwas zu dämpfen.

Die politiſche Unſicherheit, Kämpfe und Fehden aller Art erſchwerten den Ausbau eines ſicheren, behäbigen Heims: Burgen wie Städte waren fortwährend in Gefahr, geplündert oder gar zerſtört zu werden. Dazu kamen Feuersbrünſte, die bei der Bauart und Bedachung der Häuſer, beim Gebrauche des Kienſpans und dem Mangel eines geordneten Löſchweſens, ſehr häufig waren und manche Niederlaſſungen mehrmals im Laufe eines Jahrhunderts total vernichteten. Gerade dieſe häufigen Zerſtörungen beſtätigen die Vermuthung, daſs immer noch der Holz- und Fachwerkbau vorherrſchend geweſen ſei; von den flüchtigen Gründungen Heinrich's des Städtebauers darf dies mit Sicherheit angenommen werden. Auch die meiſten Ritterburgen mögen in ihrer früheſten Geſtalt aus Holz aufgeführt worden ſein. Von den aus Stein aufgeführten Profanbauten ſind heute auf deutſchem Boden nur noch ſehr wenige erhalten: Das ſogen. Kaiſerhaus zu Goslar aus dem 12. und 13. Jahrhundert; die prächtige ebenfalls ſpätromaniſche Palas der Wartburg mit ihren reizenden Säulen- und Bogengallerien, welche in Folge einer glücklichen Reſtaurirung die edlen Verhältniſſe eines mehrſtöckigen Fürſtenſchloſſes jener Zeit vollkommen erkennen läſst; von romaniſchen Schloſsbauten ſonſt nur noch Bruchtheile und Ruinen (Gelnhauſen, von Barbaroſſa erbaut, St. Ulrich bei Rappoltsweiler, Vianden an der Our im Luxemburgiſchen, Cobern a. d. Moſel, Reichenſtein bei St. Goarshauſen, Minzeberg in der Wetterau, Donauſtauf bei Regensburg u. ſ. w.); ferner mehrere Ruinen von romaniſchen »Wohnthürmen« (Bergfrieden, entſprechend den Donjons der Normannen). Von ſtädtiſchen Häuſern der Periode exiſtiren noch intereſſante und ſtattliche Beiſpiele in Cöln a. Rh., Coblenz, Metz, Trier, Regensburg u. a. O.; wichtig namentlich deshalb, weil hier neben dem Rundbogen auch der gerade Fenſterſturz, mit und ohne Mittelſäulen, vorkommt.*)

*) Ich verweiſe auf die topographiſche Ueberſicht der deutſch-romaniſchen Profanbauten in dem Werke von *Otte*, Seite 248—285 und 664—742. Es iſt wahrſcheinlich, daſs die von Otte gegebene Ueberſicht noch

219] Tiſchtuchborten, roth, braun oder blau auf weiſser Leinwand; deutſche Renaiſſance.

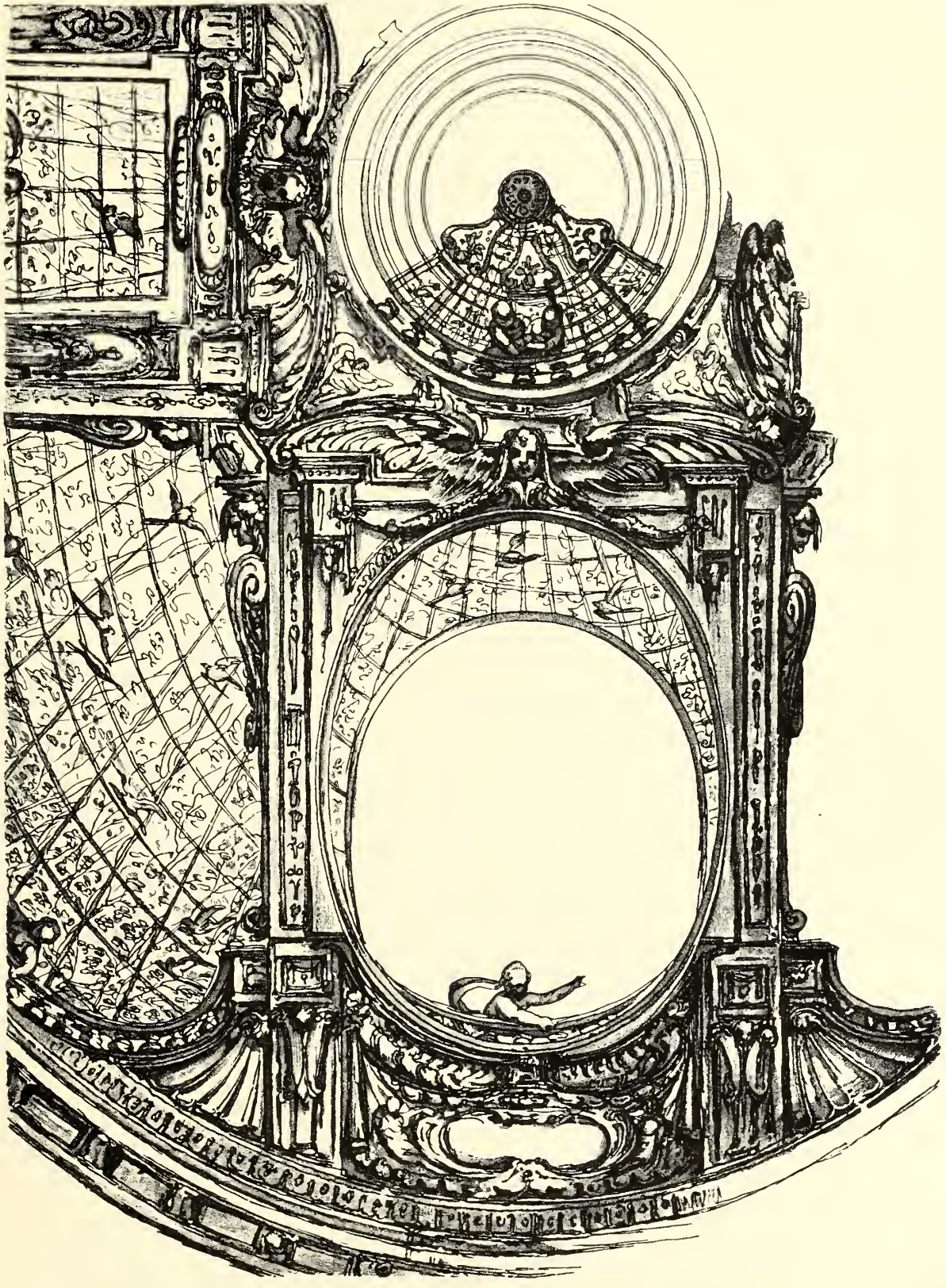
So ſicher wir auch annehmen dürfen, daſs die blühenden Niederlaſſungen der Römer an der Donau und am Rhein, von der alten Vindobona bis zur Colonia Agrippina, in den finſteren Jahrhunderten nahezu ganz zerſtört worden ſind, ſo

erhaltener Bauten ſich vermehren lieſse, wenn die Alterthumsfreunde aller Orten dazu helfen würden. Ich erkläre mich bereit, bezügliche Notizen (am Beſten von photographiſcher Aufnahme begleitet) zu ſammeln und event. zu veröffentlichen.

iſt es immerhin nicht unwahrſcheinlich, daſs in den heute erhaltenen Steingebäuden des 12. und 13. Jahrhunderts Nachklänge antiker Architektur zu ſuchen ſind.*) Steht doch heute noch die groſsartige Porta nigra in Trier mit ihren impoſanten Fenſterarkaden als Denkmal hoher römiſcher Baukunſt da — wie viele Vorbilder dieſer Art mögen die Bewohner der ehemals römiſchen Provinzen noch zu den Zeiten der Ottonen und Heinriche vor Augen gehabt haben! Wie frühzeitig übrigens bei der Bildung der mittelalterlichen Stadt das Stände- und Gewerbeweſen mitwirkte, geht aus einem Plane von Wien um 1100 hervor: Hier iſt nicht nur von einem Haupt-, einem Holz- und einem Fackelmarkt (auf welch' letzterem die Kienſpäne feilgehalten wurden) die Rede, ſondern auch von der Bogner-, Küfer-, Bader-, Schuſter- und Goldſchmiedgaſſe; auch ſind auf dem Plane viele »Zinshäuſer« bezeichnet, aus denen das Paſſauer Hochſtift Einkünfte bezog. Die Zahl der Häuſer von Cöln a. Rh. ſoll im 13. Jahrhundert 6,000 betragen haben, wovon etwa ein Drittel Zinshäuſer. Kein Wunder, daſs bei ſo engem Zuſammenwohnen ſchon frühzeitig die ſogen. »Vurgezimpern« oder »Ausfänge« der Fachwerkbauten aufkamen — jene auch ſpäter noch ſo beliebten terraſſenartigen Vorſprünge der oberen Stockwerke über die eigentliche Baulinie. Sie nahmen zwar der Straſse Licht und Luft, gewährten aber den Inwohnern mehr Raum, ſahen ſehr maleriſch aus und haben vielleicht dadurch, daſs ſie die Senkung der Durchzugsbalken verhüteten, manches alte Haus vor dem Einſturze bewahrt. Im Süden, namentlich in Tirol, aber auch in Bayern und am Rhein, wurden ſehr frühzeitig auch die ſogen. »Lauben« beliebt, in denen ſich der Kleinverkehr entwickelte. Noch jetzt gehen in vielen Städten ſolche Arkaden durch ganze Straſsenzüge.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollzog ſich eine groſse ſoziale Umwälzung. Während bis in's 12. Jahrhundert vorwiegend die Klöſter und Kirchen die Hüter der Kultur geweſen waren und ſpäter die groſsen und kleinen weltlichen Höfe den Ton angegeben hatten, regte es ſich nun gewaltig im Bürgerthum der Städte. Handel und Verkehr, Wohlſtand und Lebensluſt nahmen zu, durch die Erzählungen der Kreuzfahrer und der Handelsleute war man auch mit der weiten Welt in Berührung gekommen. In dem allgemeinen Drange nach Bildung und Lebensgenuſs nahm auch die Nachfrage nach Kunſterzeugniſſen aller

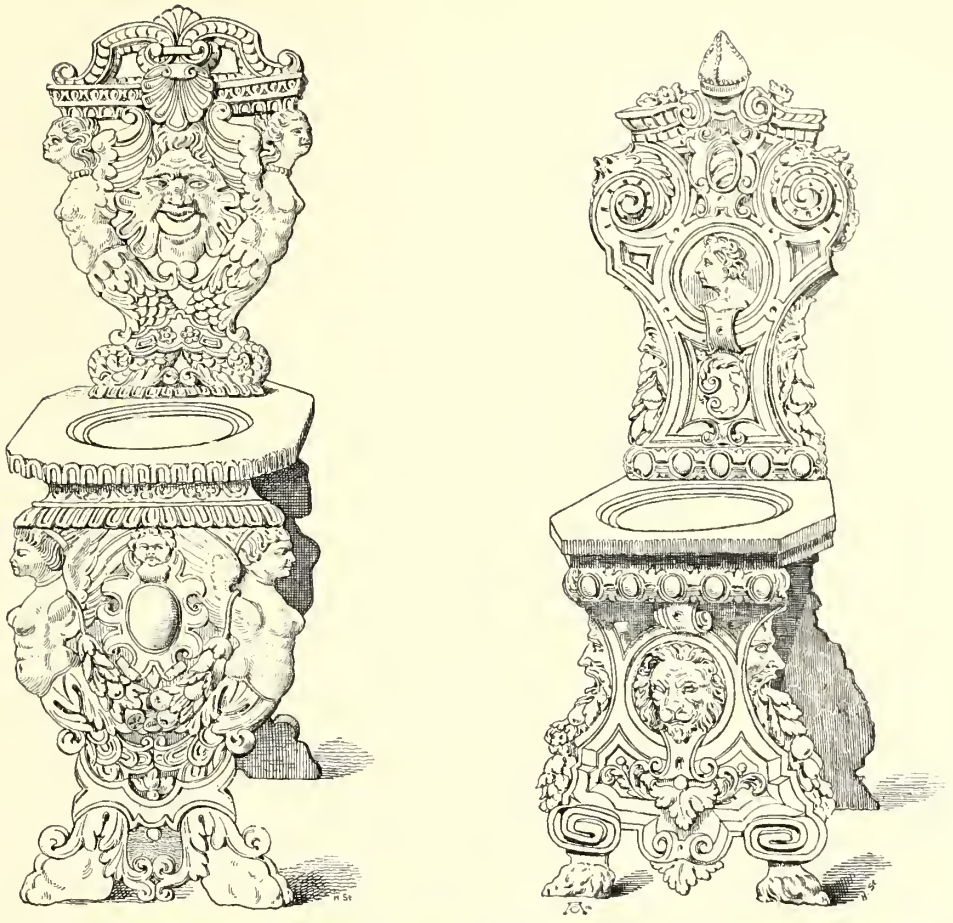
*) Auf die römiſchen Vorbilder deutet auch die Ableitung der auf den Steinbau bezüglichen Ausdrücke hin: *murus* = Mauer, *tegula* = Ziegel, *calx* = Kalk, *fenestra* = Fenſter, *tectum* = Dach, *cella* = Keller, *turris* = Thurm. Ob das Wort »Thüre« auf das griechiſch-lateiniſche thyroma zurückzuführen iſt?



220] Entwurf zu einer Plafondmalerei von Bern. Poccetti, Ende des 16. Jahrhunderts.

Art einen hervorragenden Platz ein, die Werkſtätten der Klöſter aber und die »Hoflieferanten« der Fürſten konnten nicht mehr genügen — die Klöſter wollten es vielleicht nicht einmal. So ſehr wurden nun die Städte Mittelpunkte des geiſtigen und künſtleriſchen Strebens der Nation, daſs gar viele Ritter herbeikamen und ſich als Patrizier intra muros niederlieſsen, die Verwaltung ihrer Burgen und Gehöfte den Vögten überlaſſend. Die Kunſtarbeit der Schreiner, Maler, Bildſchnitzer, Goldſchmiede, Schloſſer, Zinngieſser, Thonformer, Beutler, Weber, Schneider u. ſ. w. wurde mehr und mehr bürgerlich und zunftmäſsig betrieben, die Bürgerſtuben füllten ſich mit einem Hausrath, der ihnen früher fremd geweſen war. Oeffentliche Spiele und Luſtbarkeiten, an denen ſelbſt die Aermeren theilnehmen konnten, mehrten ſich in den Städten. Aeuſserlich wird dieſer Umſchwung am deutlichſten charakteriſirt durch die totale Aenderung des Kleiderweſens: Bisher hatte im Weſentlichen die antike Tunica, mit manchen Maſsgaben natürlich, die hauptſächliche Bekleidung von Männern wie Weibern der beſſeren Stände ausgemacht, ſogar die Ritter hatten über dem Panzerhemd einen Ueberwurf getragen; nun kamen bei den Männern die kurzen Röcke und eng anliegenden Hoſen, bei den Frauen die anſchlieſsenden, am Halſe ausgeſchnittenen Taillenröcke auf, dazu allerlei Firlefanz an Kopf und Gliedern. Die Putz- und Modeſucht wurde ſo groſs, daſs man es etwa ſeit 1350 für gerathen hielt, gegen dieſelbe förmliche »Kleiderordnungen« zu erlaſſen, welche freilich fortwährend übertreten wurden, weil ſie von den Machthabern im Barte wohl gar nicht ſo ernſt gemeint waren und vielleicht nur Pflaſter auf die Wunden eiferſüchtiger Damen ſein ſollten. Dieſe ganze Bewegung trat in Deutſchland, wie geſagt, um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein; ſie hatte ihren Ausgang in Frankreich ſchon einige Jahrzehnte früher genommen. Schon zu Ende des 13. Jahrhunderts war dort das ehemals ſo inhaltreiche höfiſche und ritterliche Weſen zur bloſsen Aeuſserlichkeit geworden.

Wie wir geſehen haben, war ſchon hundert Jahre vor dem Aufſchwunge des Bürgerthums der neue Stil, den wir nun Gothik nennen, in der Kirchenarchitektur zu glänzender Erſcheinung gekommen. Aber im Hausrath und in der Zimmertektonik war man bisher, nämlich bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, nicht weſentlich von den Utilitätsformen der ſpätromaniſchen Zeit abgewichen. Als wäre der himmelanſtrebende Bau des neuen Domes etwas Heiliges, Unantaſtbares geweſen, hatte man ſich — ſo ſcheint es faſt — durch ein Jahrhundert davor geſcheut, ſeine Prinzipien in die Wohnungen zu übertragen. Freilich



221 & 222] Geſchnitzte Stühle, italieniſche Spätrenaiſſance. Imitirt von Alois Ueberbacher in Bozen.

ſehen wir ſchon ſeit 1250 bis 1300 einzelne Stadthäuſer, namentlich in den reichen Niederlanden, mit gothiſchen Façaden erſtehen; aber hier handelt es ſich doch immerhin um hohe architektoniſche Aufgaben. Indeſſen hatte jene Enthaltſamkeit ihre guten ſachlichen Gründe. Zunächſt mochte wohl die Beſcheidenheit der privaten Mittel beſtimmend wirken, daſs man ſich in den Wohnungen mit dem Althergebrachten begnügte und das neue Kunſtideal der Kirche überlieſs. Aber gewiſs ſprach dabei auch ein ſicheres Stilgefühl mit. Denn ſo zweifellos die Robert de Couci, die Erwin von Steinbach u. a. bei ihren genialen Schöpfungen nur die Erhabenheit des Gotteshauſes im Auge gehabt hatten, ſo gewiſs kam es anfangs den Bewohnern der Schlöſſer und Bürgerhäuſer nicht in den Sinn, in ihren Gemächern abgeriſſene Motive eines Kunſtgebildes zu verwerthen, das gerade in ſeiner Totalität und wegen der folgerichtigen Durchbildung aller Theile die höchſte Bewunderung erregte und zur Andacht ſtimmte.

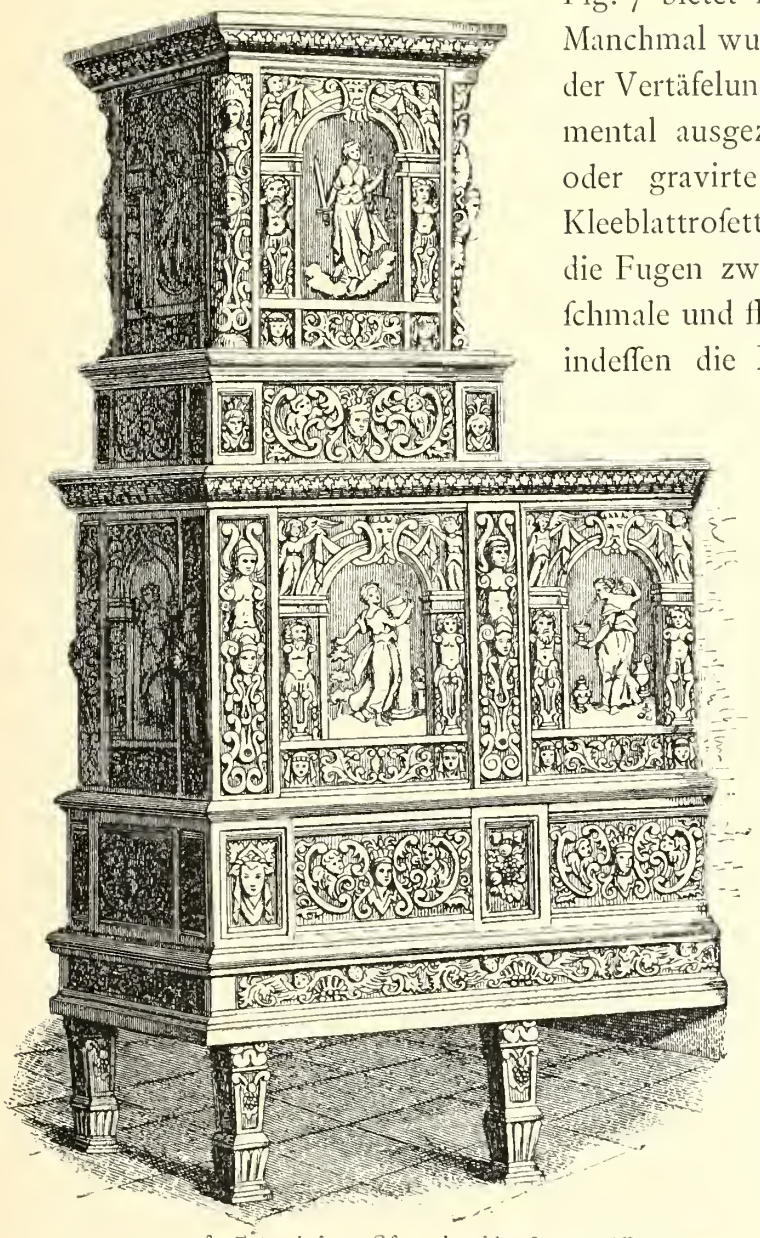
In der That war, iſt und bleibt es für immer eine Ungereimtheit, einen Bauſtil, der ſeine Triumphe in *vertikaler* Entwickelung feiert, auf Innenräume mit *horizontalem Sturz* anzuwenden. Um ſolche Räume aber handelt es ſich faſt ausnahmslos in den Wohnungen. Ich habe oben (S. 226 ff.) darzulegen verſucht, wie das eigentliche Leben der Gothik in dem kühnen Emporſtreben der Bündelpfeiler und in der Veräſtelung der Gurte und Rippen im ſpitzbogigen Gewölbe beſteht; ſo ſinnig wie treffend bezeichneten ja auch die Meiſter der deutſchen Bauhütte das Maſſiv des Pfeilers als *Schaft,* die ſtärkeren und ſchwächeren Stützen des Rippenſyſtems aber als *alte* und *junge Dienſte* — als »Dienſte« der einen groſsen Idee des Aufſtrebens! Nimmt man dem Stil dieſen ſeinen Lebensnerv, ſo wird auch das ganze übrige Gefolge ſeiner Struktur, ja ſogar eines groſsen Theiles ſeiner Ornamentik hinfällig. Denn was ſollen z. B. Spitzbogenfenſter und ſpitzbogige Thüröffnungen in einem Raume mit wagerechter Decke! Mit ihrer gegen die gerade Linie des oberen Abſchluſſes gerichteten Spitze verwunden ſie nicht nur den Raum ſelbſt, ſondern auch unſer behagliches Gefühl. Und was ſollen ferner Fialen und ſtrebepfeilerartige Liſenen in einem Gehäuſe, wo nichts zu »ſtreben«, wo keinem Gewölbeſchub zu begegnen iſt! Den wirklichen Halt unſeres Zimmers bilden die vier *Wände,* die, von Stockwerk zu Stockwerk ſich erhebend, mehrere Decken und endlich das Gebälke des Daches tragen, gewiſſermaſsen eine bürgerliche, in Etagen abgetheilte Baſilika; wogegen, wie wir geſehen haben, die Wände des gothiſchen Domes der Funktion als Träger überhoben ſind. So natürlich es daher iſt, wenn hier die dünnen Wandflächen als ſchmale Felder erſcheinen und eine mehr vertikale Ornamentation (z. B. die hohen Fenſter mit Glasmalerei) erhalten, ſo begründet iſt die Forderung, daſs der Zimmerwand ihre ſtruktive Einheit gewahrt bleibe. Aber neben dieſen logiſchen, der Aeſthetik des Stils entſpringenden Erwägungen ſprechen auch noch praktiſche Gründe der Wohnlichkeit gegen die »Kirche im Zimmer«. Wir brauchen *Flächen* an den Wänden, um unſeren Hausrath ſtellen, um gewebte Tapeten, Wandmalereien und Tafelbilder anbringen zu können.

Nun iſt ja allerdings in dem *hiſtoriſchen* gothiſchen Zimmer, auch der ſpäteſten Zeit, nur äuſserſt ſelten der Verſuch gemacht worden, das ganze Syſtem des Kirchenbaues tektoniſch darzuſtellen; die ſchlimmſten Ausſchreitungen dieſer Art fallen vielmehr der unverſtändigen modernen Imitation unſeres Jahrhunderts zur Laſt, und auch hierin hat man in England und Frankreich, angeregt durch den Flamboyant- und bez. den Perpendicularſtil, mehr geleiſtet, als in Deutſchland.

223] Möbel der Spätrenaissance, mitgetheilt von Alexander Pollak, k. k. Hof-Tapezierer in Wien.

Aber dennoch hat ſchon ſeit dem Auftreten einer gothiſirenden profanen Dekorationskunſt etwa um 1350 bis zum Ausſterben derſelben um 1500—1520 ein Fortſchreiten *in der Richtung* des falſchen Zieles ſtattgefunden. Es erklärt ſich dies daraus, daſs man im Verlaufe jenes Zeitraumes einerſeits nach immer reicherem Schmuck der Häuslichkeit verlangte und daſs man, einmal im Banne des herrſchenden Kirchenſtils, deſto kritikloſer bei der Uebertragung desſelben verfuhr, je mehr das Ideal ſeiner Schöpfer in Vergeſſenheit gerathen war. (Einen ähnlichen Vorgang werden wir ſpäter bei der Renaiſſance zu konſtatiren haben.) Indeſſen iſt jene Bewegung durchaus keine ſtetig fortſchreitende geweſen, weder in Anbetracht der Länder, noch der einzelnen Kunſtzweige. Bei untereinander ganz ähnlichen Dingen war man im einen Falle bis zuletzt merkwürdig konſervativ, im anderen Falle ſchon frühzeitig ebenſo neuerungsſüchtig. Fragen wir daher nach dem *Weſen* des frühen und ſpäten Stils, ſo müſſen wir in erſter Linie den Charakter der Tektonik und ihrer Ornamentik feſtſtellen; die Zeitbeſtimmung, wegen der erwähnten Schwankungen ohnehin ſchwierig, kommt daneben erſt in zweiter Linie in Betracht.

Der *frühe,* oder beſſer der *logiſche Stil* der Zimmergothik hat überhaupt mit dem Kirchenbau nichts gemein, zum Mindeſten hat er von ihm nichts Weſentliches entlehnt. Wandvertäfelung und groſses Geſchränk, im Allgemeinen noch immer geſpundete, wenn auch oft verfeinerte Zimmermannsarbeit, — zeigen groſse, breite Flächen, jede ſtruktiv nicht begründete Zerreiſsung in kleinere Felder iſt vermieden. Lediglich um die »groſse Füllung« hervorzuheben, wird dieſelbe durch friesartige Ornamente begrenzt. Die Belebung der Hauptfläche beſteht entweder in der Naturzeichnung des Holzes, oder in einer Bemalung mit pflanzlichen Ornamenten bez. figürlichen Darſtellungen, oder aber in flacher Schnitzerei (Fig. 10), welche mehr Gravirung als eigentliches Basrelief war. Bei Thüren wie Schränken kamen auch ſchon frühzeitig jene reichen ſchmiedeeiſernen Beſchläge auf, welche ſich, den Aeſten und Blättern eines Baumes gleich, über die ganze Fläche ausbreiten. Unter den die Füllung einfaſſenden Frieſen haben wir uns noch kein eigentliches Rahmenwerk vorzuſtellen; bei den Wandvertäfelungen hatten ſie vielmehr nur den Zweck, die vertikal ſtehenden, ſeitlich ineinander vernuteten Bretter oben und unten zuſammen zu halten. Die Ausſchmückung ſolcher Frieſe beſtand ſehr häufig in flach geſchnitzten, theilweiſe bemalten oder nur im Grunde ſchwarz gefärbten Ornamenten aus ſtiliſirten Pflanzenformen oder Schlinggewürm (wieder die altnordiſche Reminiszenz!);



224] Grünglaſirter Ofen, deutſche Spätrenaiſſance.
Imitirt von der Fleiſchmann'ſchen Kunſthandlung in Nürnberg.

Fig. 7 bietet hierfür ein ſehr gutes Beiſpiel. Manchmal wurden auch die einzelnen Bretter der Vertäfelung oben oder in der Mitte ornamental ausgezeichnet, z. B. durch gemalte oder gravirte Wappenſchilder, geſchnitzte Kleeblattroſetten u. dgl.; auch wurden wohl die Fugen zwiſchen den Brettern durch eine ſchmale und flache Leiſte verdeckt, wodurch indeſſen die Einheit der Wandfläche nicht geſtört wurde. Die Vertäfelungen reichten entweder bis zur Decke hinauf, oder ſie waren mannshoch, oder ſie bildeten nur untere Streifen, gerade hoch genug, daſs die auf den Bänken Sitzenden ſich daran anlehnen konnten. In ſehr vielen Fällen aber blieb auch die Wand ohne alle Holzbekleidung und wurde bemalt oder mit Teppichen verſehen. Mit ſolchen gewebten Bekleidungen wurde namentlich im 15. Jahrhundert ein groſser Luxus getrieben; die Hauptfabrikationsſtätten des Nordens waren Gent und andere Orte Niederburgunds. Sehr charakteriſtiſch für den breiten Stil jener frühen Dekorationskunſt iſt die häufige Sitte, das ganze Gemach mit ſolchen Teppichen derart zu bekleiden, daſs je zwei derſelben auf der Mitte der breiten Thüre zuſammentrafen; der Eintretende muſste alſo die beiden Enden auseinanderbreiten. (Fig. 62.) Die Teppiche, mit gewebten Borten verſehen, waren nur oben mit Ringen und Haken befeſtigt, machten alſo vollkommen den Eindruck der hängenden, nicht

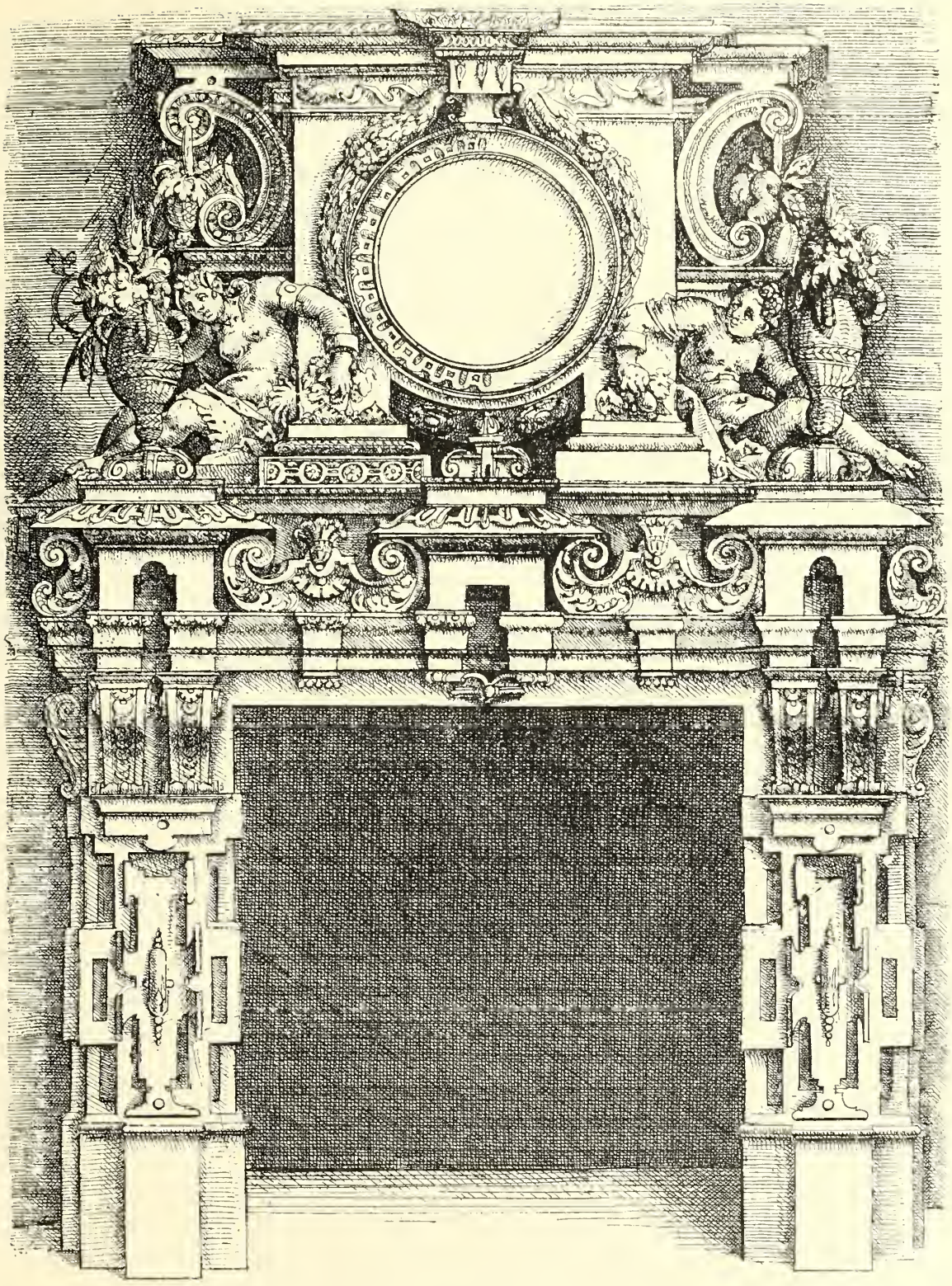
der ausgefpannten oder gar eingerahmten Wandbekleidung. Ein folcher Verfteck für verbotene Befucher und gefährliche Horcher wird es wohl auch (wie Viollet-Le-Duc bemerkt) gewefen fein, welchen Shakefpeare im Auge hatte, als er den armen Polonius durch den mifstrauifchen Hamlet in's beffere Dafein befördern liefs — nicht aber eine moderne »Portière«, die ebenfogut einen ahnungslos Eintretenden hätte verdecken können. Im Uebrigen war der Stil der gewebten Darftellungen konform demjenigen der Wandmalerei: Meift grofse Figuren, noch immer etwas hölzern, aber fchon viel natürlicher und lebensvoller als jene der romanifchen Zeit (vgl. S. 234) — eine für ahnenfraulich-gefpenftergrauliche Gemüther etwas unheimliche Gefellfchaft — —

»In dem Schloffe Blay allnächtig
Giebt's ein Raufchen, Kniftern, Beben,
Die Figuren der Tapete
Fangen plötzlich an zu leben.«

Neben den grofsfigürlichen Wandteppichen kommen aber auch grofse und kleine Stücke mit kleinfigürlichen und pflanzlichen Darftellungen genug vor. Vielfach hatten die Thüren in Schlöffern gar keine hölzernen Flügel, fondern wurden nur durch einen breit dahängenden Teppich abgefchloffen, — alfo keine blos dekorative, rechts und links Einfaffung bildende Portière, zu deren faltigem Dafein figürliche Bilder nicht paffen (vgl. S. 134). An gewiffen Partien der Wand, z. B. über dem Büffet oder der Truhe, brachte man gern kleine Teppiche oder Stickereien an, waren doch die grofsen und theuren Stücke dem Bürgerhaus überhaupt verfagt. Zum Glück find Teppiche gothifchen Stils noch in ziemlich grofser Anzahl vorhanden, allerdings zumeift nur aus dem 15. Jahrhundert; aus ihnen vermögen wir auch unfere Vorftellungen von der weniger reich erhaltenen Wandmalerei (Triftan und Ifolde auf Runkelftein bei Bozen; ferner Malereien in Schlofs Tratzberg im Innthal, Brauweiler bei Köln, im Altenhof zu München etc.) zu ergänzen. Nehmen wir dazu die Miniaturen und Federzeichnungen, die Kupferftiche und Holzfchnitte,*) fo können wir uns doch ein fehr gutes Bild vom figürlichen Wandfchmuck namentlich im 15. Jahrhundert machen.

Das frühe Getäfel war alfo noch durchaus in Harmonie mit den logifchen Gefetzen der Wandbekleidung, die ihren äufseren Ausdruck in der antiken Welt

*) Der Holzfchnitt in Büchern erft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vgl. *R. Muther's*: »Deutfche Bücherilluftration der Gothik und Frührenaiffance«. Intereffant auch die Zeichnungen aus *Wolfegg*, reproduzirt in *Effenwein's* «Bilderatlas«, Taf. 101—106.

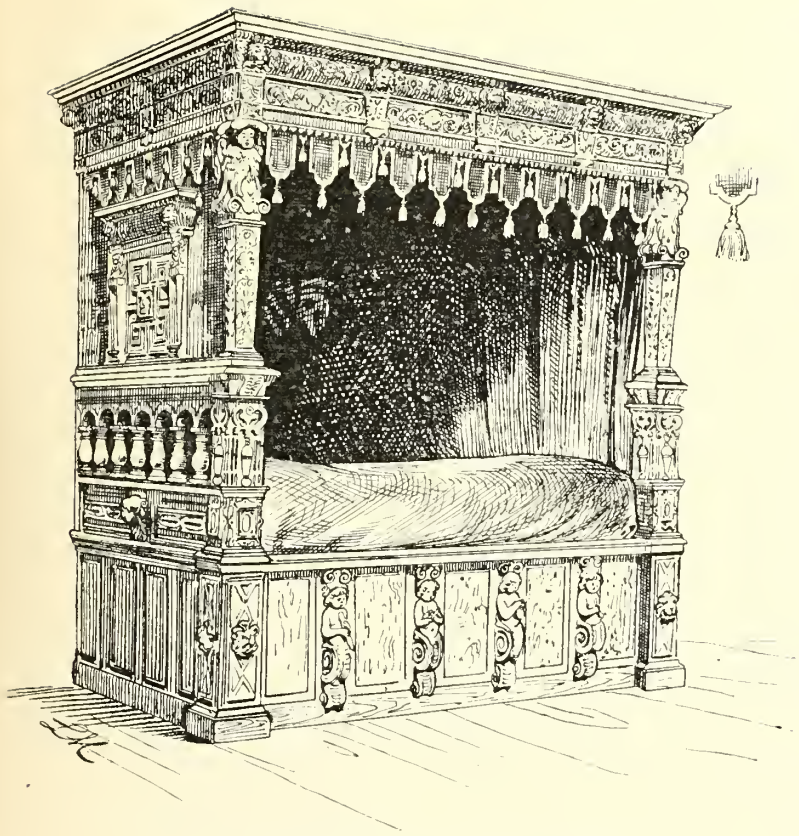


225] Entwurf zu einem Steinkamin, von Wendel Dietterlin, um 1590. (Links reicher, rechts einfacher ornamentirt.)

dadurch gefunden haben, daſs für die Holzkonſtruktion die techniſchen Ausdrücke der Textilbekleidung adoptirt wurden: Naht (Nute), Band, Gurt, Futter, Spannung. Holz- und Gewebeverkleidung gehen von denſelben Prinzipien aus, nur daſs die Feſtigkeit der erſteren andere Stützen und Spannungen bedingt. Dieſer andere Modus macht ſich namentlich auch bei der *Holzdecke* geltend. Mit ſeinen natürlichen Mitteln ging der frühe Stil hier lediglich auf einfache Verſchalung roher Bautheile aus, mochte es ſich nun um die Verdeckung eines wagerechten Balkenlagers oder eines komplizirten Dachgeſpärres handeln. Der eigentliche »dekorirte Dachſtuhl«, wie wir ihn aus italieniſchen Bauwerken des 11. bis 14. Jahrhunderts kennen, und wie er im Norden durch das ganze Mittelalter in Kapitelſälen, Ball- und Turnierhäuſern und anderen nicht heizbaren Hallen, ja heute noch für Markt- und Feſthallen Anwendung gefunden hat, — iſt im Wohnraum nicht am Platze. Nur beiläufig will ich hier bemerken, daſs die Dekoration des offenen Gebälks und Geſpärres vernünftiger Weiſe nur in Bemalung (auch Faſſung mit Gypsgrund, Vergoldung etc.) beſtehen darf. Denn jede Schnitzarbeit am Körper der Balken wirkt *holzſchwächend,* mag ſie nun in bloſsen Auskehlungen und Einkerbungen, oder in figürlichem Relief beſtehen; die Funktionen des Tragens und Spreizens ſind aber im Dachſtuhle ſo wichtig, daſs die geſchwächten Balken auch dann ſtillos ausſehen, wenn ſie im Kerne noch ſtark genug zu ihrem Dienſte ſind. Ganz gleichgültig iſt die Art der ſkulpirten Ornamente allerdings nicht; im bayer. National-Muſeum befindet ſich ein mächtiger Durchzug, deſſen ganzer Schmuck in ſehr natürlich geſchnitzten, ſtarken verknoteten Tauen beſteht, welche alſo gewiſſermaſsen ſymboliſch das erſetzen, was dem Balken durch effektive Holzſchwächung an Tragkraft verloren ging. Auf die äſthetiſche Bedeutung der Naturholzfarbe auch in dieſem Falle habe ich früher (S. 174) hingedeutet; ein feines Beiſpiel bietet der von 1357 datirte polychrome Dachſtuhl der reizenden Kirche S. Miniato bei Florenz, welche Michel Angelo ſeine Geliebte nannte.*)

Die Verſchalung der geraden Balkendecke geſchah meiſtens einfach dadurch, daſs auf die vorſtehenden Durchzüge Bretter genagelt und die Fugen zwiſchen den letzteren durch ſchmale Leiſten verdeckt wurden. Man erhielt dadurch eine im Weſentlichen glatte Decke, welche vielfach mit einfachen Farbentönen, namentlich himmelblau mit roth, bemalt, theilweiſe auch vergoldet wurde; die flachen Leiſten bildeten mehr Nähte, als Felderabtheilungen. Oft ging die

*) Eine ſehr gute farbige Abbildung bei *Semper,* Der Stil, II. Taf. 17—20.



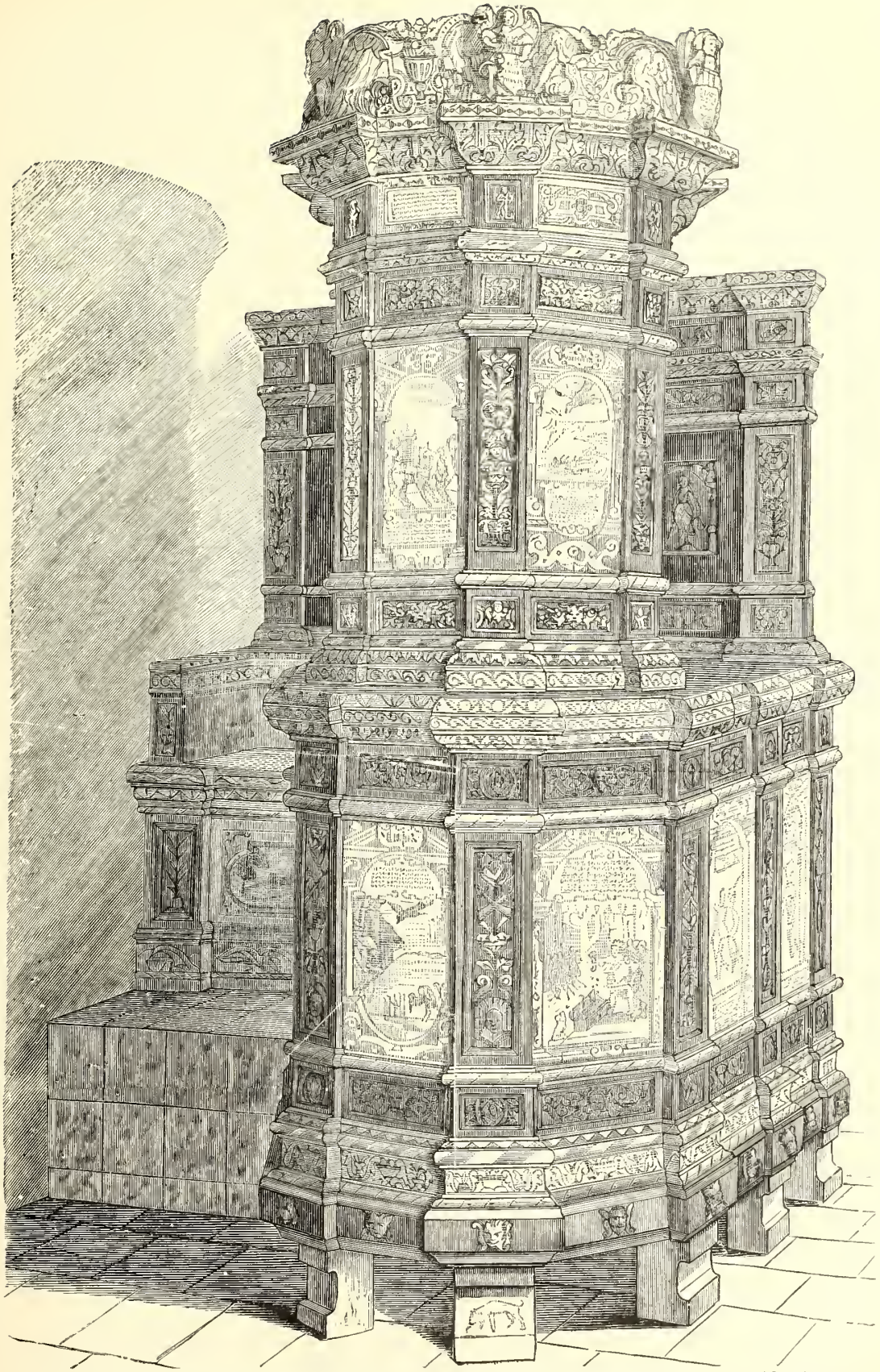
226] Himmelbettſtatt, deutſche Spätrenaiſſance.

Malerei über dieſe Leiſten ſorglos hinweg, wie im Kaiſerſaal der Nürnberger Burg, wo ein rieſiger heraldiſcher Adler die Mitte einnimmt, während ſonſt allerdings die Leiſten die Richtung der Ornamente beſtimmen. In ſolcher maleriſcher Ueberſchneidung von »Holznähten« liegt etwas ſehr Kraftvolles; man kommt unter jenem Nürnberger Reichsadler, der ſeine Fittiche über einer ganzen Feſtverſammlung ausbreitet, unwillkürlich auf den Gedanken: »Der das gemacht hat, muſs ein ſchneidiger Kamerad geweſen ſein«. Eine glückliche Anwendung des Prinzips findet ſich in der Decken-Malerei des groſsen Saales im Arzberger Keller zu München von Otto Hupp, jedoch iſt hier die Leiſtenverſchalung keine allgemeine, ſondern bildet nur gröſsere Felder zwiſchen den Tragbalken. Die allgemeine glatte Verſchalung der Decke iſt aber auch in Form des Tonnengewölbes vorgekommen, dann nicht mehr zur Verdeckung eines geraden Gebälkes, ſondern eines Dachſtuhles. (Fig. 58.) Obſchon das Motiv wohl dem gemauerten Tonnengewölbe entlehnt iſt, ſind dieſe Holzwölbungen doch als Verſchalungen von Holzkonſtruktionen gedacht und ſehr oft auch als ſolche gekennzeichnet. So ſchneiden z. B. im groſsen Saale des *alten* Münchener Rathhauſes die leicht geſchnitzten Ornamentſtreifen das mächtige verſchalte Tonnengewölbe weder der Länge noch der Breite nach, ſondern in diagonaler Richtung, als ſollte damit jede Erinnerung an ſtützende Gurten u. dgl. zerſtört werden. Auch hier breitet ſich die Decke nicht als ſchweres Gezimmer, ſondern wie ein *Velum* (Segel) über unſeren Häuptern aus — ein ebenſo freies und kühnes, als ſtilvolles Dekorationskunſtſtück, zu dem ſich leider die Renaiſſance vor lauter

antikiſchen Bedenken nicht mehr aufſchwingen konnte. Den römiſchen Kaſſettenplafond, der ſeine höchſte dekorative Potenz in der Kuppel erreicht, hat die Gothik ebenſowenig gekannt, als die Kuppel ſelbſt. Dagegen werden mit der Verſchalung allerlei Scherze getrieben; hie und da wird eine ein- oder mehrfache Ausbauchung der Tonnenform beliebt, wozu wohl der Kleeblattbogen den Anſtoſs gegeben, und dann allerdings waren Holzgurten am Platze (vgl. Fig. 63).

Von der Segeldecke (ſit venia verbo!) prinzipiell verſchieden iſt die Decke mit *ſichtbarem Gebälk*. Auf die Stilwidrigkeit plaſtiſcher Ornamentation der eigentlichen Tragbalken habe ich ſchon hingewieſen. Die frühe Gothik hat ſich denn auch im Weſentlichen darauf beſchränkt, die Kanten derſelben leicht auszukehlen; der Hauptſchmuck enfaltete ſich an den Konſolen in Form von Wappenſchildern, tragenden Gnomen, Thierköpfen u. dgl. Erſt der ſpätere Stil unternahm es, den Balken ſelbſt mit Rundſtäben, Roſetten u. dgl. reicher zu profiliren, bis endlich die Frührenaiſſance auf die gute Idee kam, die Balken als ſolche mit eigens ſkulpirten Brettern zu verſchalen, wodurch es möglich wurde, den tragenden Körper unverſehrt zu laſſen. Dieſes Auskunftsmittel bezeichnet zugleich den Uebergang von der Zimmermanns- zur Schreinerarbeit an der Decke. Ebenſo oft, und zwar ſchon im 15. Jahrhundert, wurde aber auch unter der wirklich tragenden eine zweite, rein dekorative Balkendecke angebracht, wobei man in Verſuchung kam, an den »Scheinbalken« allen denkbaren plaſtiſchen Uebermuth auszulaſſen — war doch keine Gefahr vorhanden, damit Schaden anzurichten! Aber auch das iſt ſtillos; denn der Schein mufs es uns, wenn er ernſthaft genommen ſein will, möglich machen, an die Wirklichkeit ſeines Daſeins zu glauben.

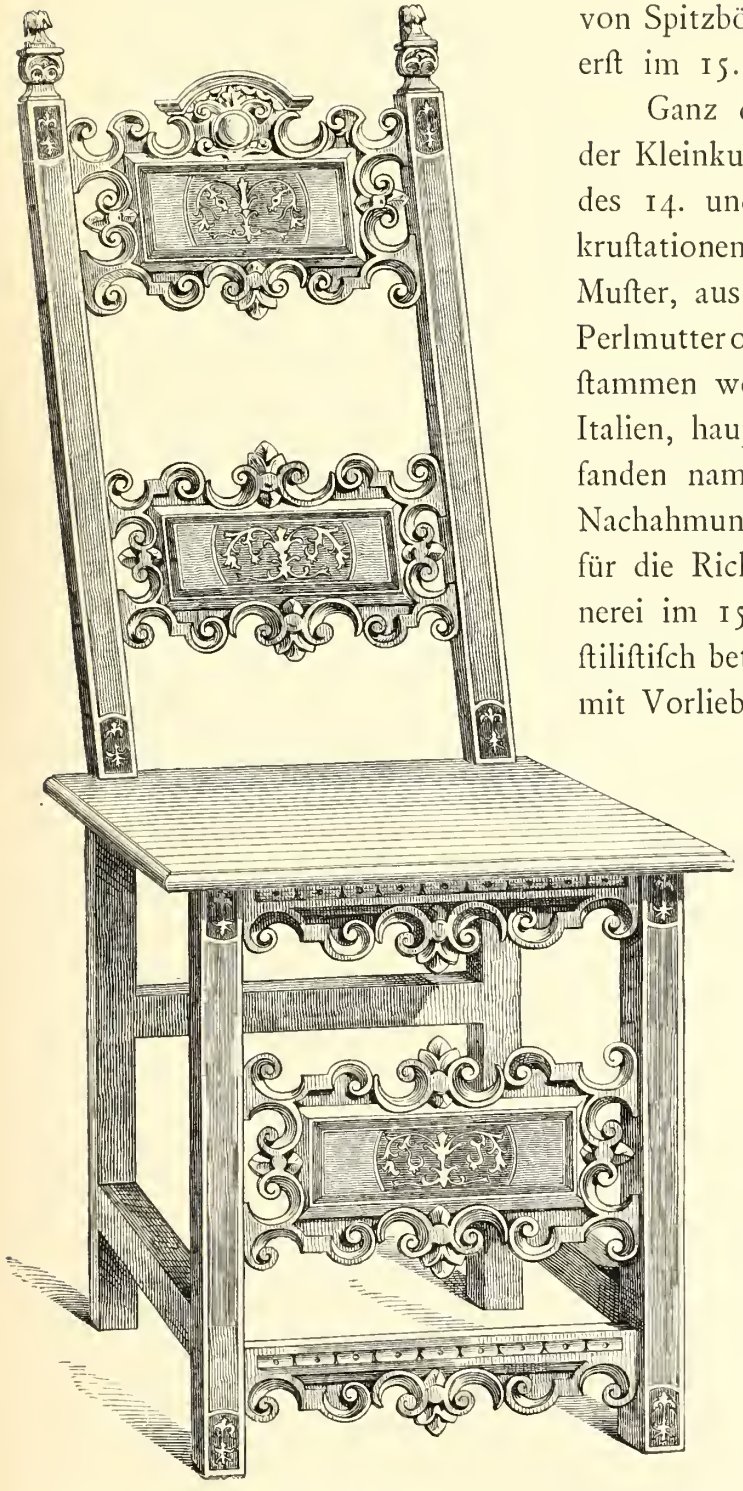
Eine eigene Stellung beanſpruchen die gemauerten Gewölbe in Profanbauten. Namentlich in den Erdgeſchoſſen waren dieſelben ſehr beliebt; die geringe Höhe der Räume liefs indeſs in der Regel nur das quadrate Kreuzgewölbe zu, nach gothiſcher Weiſe mit ausgekehlten Gurten und feinen Rippen. Konſolen und Schlufsſteine wurden häufig durch Skulpturen ausgezeichnet, häufig ſogar bemalt und vergoldet (Wappenſchilder, Roſetten etc.). Eines der ſchönſten Beiſpiele von profanem Spitzbogengewölbe bietet die Halle im ſogen. Artushof zu Danzig dar; hier ruhen die fächerartig ſich ausbreitenden Rippen auf ſchlanken achteckigen Granitſäulen, das Ganze macht den Eindruck einer Gruppe verſteinerter Palmen. Aehnliche Gebilde auf der Marienburg in Oſtpreufsen. Ein anderes Beiſpiel der profanen Spitzbogenwölbung in Fig. 118; hier wären freilich auch Spitzbogenfenſter vollſtändig am Platze geweſen.



227] Groſser buntglaſirter Ofen, Anfang des 17. Jahrhunderts. Germaniſches Muſeum in Nürnberg.

Im Kleingeräth der frühen Gothik klingt recht eigentlich der romaniſche Stil aus. Ja ich glaube, daſs eine groſse Anzahl von Gegenſtänden, die wir wegen ihrer Ornamente noch für romaniſch halten, in Wirklichkeit dem 13. und ſelbſt dem 14. Jahrhundert angehören. An den Kirchengefäſsen aus Edelmetall und Elfenbein beobachten wir wohl eine Hinneigung vom Glattrundlichen zum Mehrkantigen, auch die heraldiſchen Symbole, in denen die Gothik ſo gerne ſchwelgt, mehren ſich; aber das ganze Gepräge iſt noch romanesk! Da treffen wir noch die vegetabiliſchen Kreiſe und Kränze als Einfaſſungen für Apoſtelthiere u. dgl., den trichterförmigen Thurmhelm auf Ciborien etc., den rundwulſtigen Knauf am Schafte von Bechern und Leuchtern, den Rund- und Kleeblattbogen, ſelbſt noch mit Säulen, als Niſchenmotiv, die Kryſtallkugeln als Firſtſchmuck auf Reliquienſchreinen, die einfache und doch ſo wirkungsvolle runde und ovale Medaillonform der Edelſteinfaſſung u. ſ. w. Auch die Zeichnung der Prachtſtoffe in Seide und Sammt bleibt lange der alten Ueberlieferung mit ihren grotesk-rhythmiſchen Thierfiguren getreu und ſelbſt noch das im 15. Jahrhundert faſt ausſchlieſslich herrſchende Granatapfelmuſter mit ſeinen endloſen Variationen erinnert doch mehr an die runde Frucht als an Schaft und Rippen der Palme. Zwar der Spitzgiebel kommt namentlich an Kirchengeräthen ſchon im 14. Jahrhundert vor; aber iſt derſelbe wirklich ein alleiniges Attribut der Gothik, oder nicht vielmehr ein uraltes Bedeuten des Allerheiligſten? Und gibt es nicht auch für die Krabbe, oder vielmehr das ſtiliſirte Weinblatt, welches an Krummſtäben des 13. Jahrhunderts vorkommt,*) und das uns in dieſer Verbindung an den Weinberg des Herrn erinnert, — gibt es nicht auch hierfür Analogien im Giebelſchmuck altnordiſcher Holzbauten? Uebrigens iſt ja nichts natürlicher, als daſs die dem gothiſchen Kirchenbau entlehnten Ornamente auch zuerſt an Geräthen der Kirche ihre Anwendung fanden; namentlich an ſolchen, welche durch ihren Zweck eine höhere ſymboliſche Selbſtſtändigkeit rechtfertigten. Das gilt insbeſondere von den Monſtranzen, Ciborien, Reliquiarien, in erſter Linie von den Altären, welche überdieſs ſeit dem 14. Jahrhundert mit reicherem bildlichem Schmuck (Altarſchreine mit verſchlieſsbaren Flügeln) verſehen wurden. Wenn irgendwo, ſo war hier die Anbringung von Motiven aus dem Strebeſyſtem des Münſters am Platze; gleichwohl finden wir auch hier die ausgiebige Anwendung

*) Vgl. die Abbildungen bei *Eſſenwein*, Bilderatlas, Taf. 55. Der Name »Wimperg« für die Spitzgiebel mit Krabben wird in der Regel mit »Windberg« überſetzt. Das mag wohl das Richtige ſein. Dagegen glaube ich, daſs das Blattornament der Krabbe mehr auf Wein- als auf Eichenlaub hindeutet. Für das letztere ſprechen freilich die galläpfelartigen Knoten oder Wulſte.



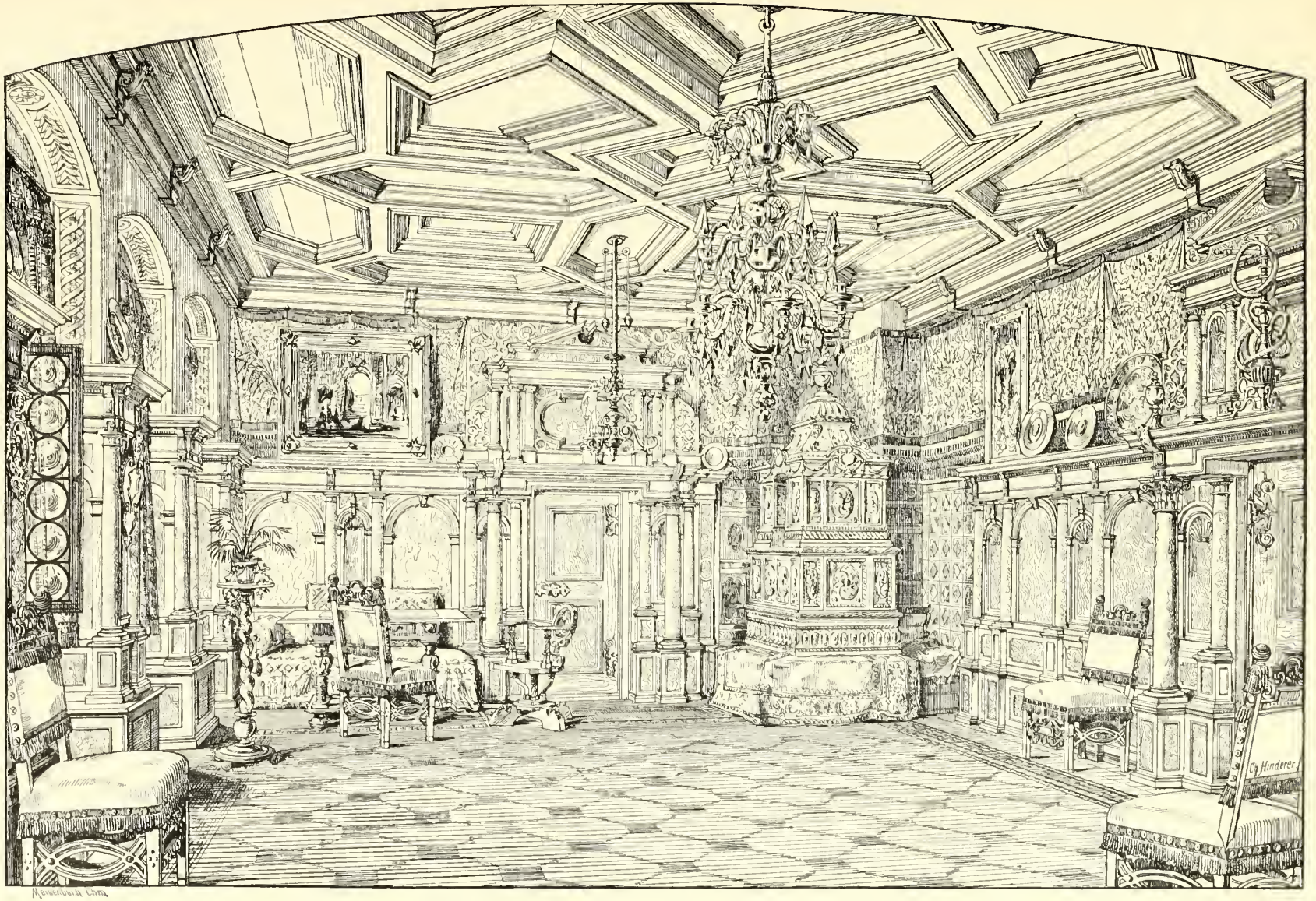
228] Stuhl, deutſche Spätrenaiſſance, aus dem k. b. Nationalmuſeum in München.

von Spitzbögen, Fialen und Kreuzblumen etc. erſt im 15. Jahrhundert. (Vgl. Fig. 26.)

Ganz den frühen Charakter tragen die in der Kleinkunſt, namentlich der Kleinſchreinerei, des 14. und 15. Jahrhunderts ſo beliebten Inkruſtationen und Intarſien. Die geometriſchen Muſter, aus verſchiedenfarbigen Hölzern, Bein, Perlmutter oder Metall zuſammengeſetzt (Fig. 42), ſtammen wohl aus dem mauriſch beeinflußten Italien, hauptſächlich Sizilien und Venedig. Sie fanden namentlich in Deutſchland konſequente Nachahmung und waren vielleicht beſtimmend für die Richtung, welche die deutſche Schreinerei im 15. Jahrhundert nahm und, techniſch-ſtiliſtiſch betrachtet, durch mehrere Jahrhunderte mit Vorliebe gepflegt hat. Es iſt die Bevorzugung der maleriſchen vor der plaſtiſchen Wirkung; die maleriſche Wirkung aber erzielt der Schreiner durch Zuſammenſtellung verſchiedener Hölzer in derſelben glatten Fläche. Das techniſche Verfahren iſt dabei zunächſt nebenſächlich: Die »eingelegte« Arbeit oder Intarſia im ſtrengen Sinne des Wortes beſteht in der Aushebung eines Bettes aus dem Holzmaſſiv, worauf an Stelle des Ausgeſtochenen die Ornamente (andersfarbiges Holz, Bein etc.) eingelegt werden; die »aufgelegte« Arbeit überzieht die Fläche mit einer Kruſte zuſammengeſetzter Figuren, ſo wie das Schachbrett gemacht wird, — »Inkruſtation«; eine Vervollkommnung der

letzteren Spezies bietet die Laubſägearbeit, welche es ermöglicht, komplizirte Figuren aus zwei oder mehreren Furnieren gleichzeitig auszuſchneiden (vgl. S. 110). Der Anſchauung Semper's (Stil II, 317), daſs die italieniſchen Intarſiatoren des 15. Jahrhunderts ihre figürlichen Darſtellungen und Architekturanſichten mit Hülfe »künſtlich gebeizter« Hölzer hergeſtellt haben, kann ich mich nicht anſchlieſsen; ich glaube das auch von deutſchen Schreinern nicht, denn bei der Reſtaurirung alter Intarſien bringt jeder Abzug mit der Ziehklinge die verſchiedenen Holzfarben nur um ſo ſchöner zum Vorſchein, und auch im Waſſer gehen dieſelben nicht verloren. Das Geheimniſs des farbigen Zuſammenſtimmens liegt, wie ich meine, nur in der ſorgfältigen Wahl des Holzes: Suchet, ſo werdet Ihr finden! Allerdings gehört viel Luſt und Liebe dazu. Dagegen war ſchon frühzeitig die Schattirung von Furnierſtücken durch Eintauchen in glühenden Sand üblich. Dieſe, von Rückſichten des praktiſchen Gebrauchs abgeſehen, auch reichere, weil an ſich polychrome Dekorationsweiſe, die *Furnierkunſt* (Maqueterie), ſtand von vorneherein im ſchroffſten Gegenſatz zu dem ganzen Pfeiler- und Rippenweſen der Gothik und hat in Deutſchland die ärgſten Ausſchreitungen verhütet. In Frankreich, wo man noch heute geneigt iſt, jede nicht offenbar italieniſche eingelegte Arbeit des 15. und 16. Jahrhunderts als »travail allemand« zu bezeichnen, erfreute ſich die Schreinerei dieſes Schutzes nicht; hier hatte man ſich mit Vorliebe der plaſtiſchen Dekorationsweiſe der Italiener angeſchloſſen, daher auch das baldige Ueberwuchern architektoniſcher Motive in den Schreinerarbeiten der franzöſiſchen Gothik. Im 17. Jahrhundert waren dann die Franzoſen wohl ausgezeichnete Intarſiatoren für Ebenholz und Elfenbein, für Schildkrot und Metall (Boule), aber die ganze Lieblichkeit der reinen Holzeinlage haben ſie erſt in den Blumenbouquets des Stiles Louis XVI. entfaltet. Doch das hier nur bei- und vorläufig!

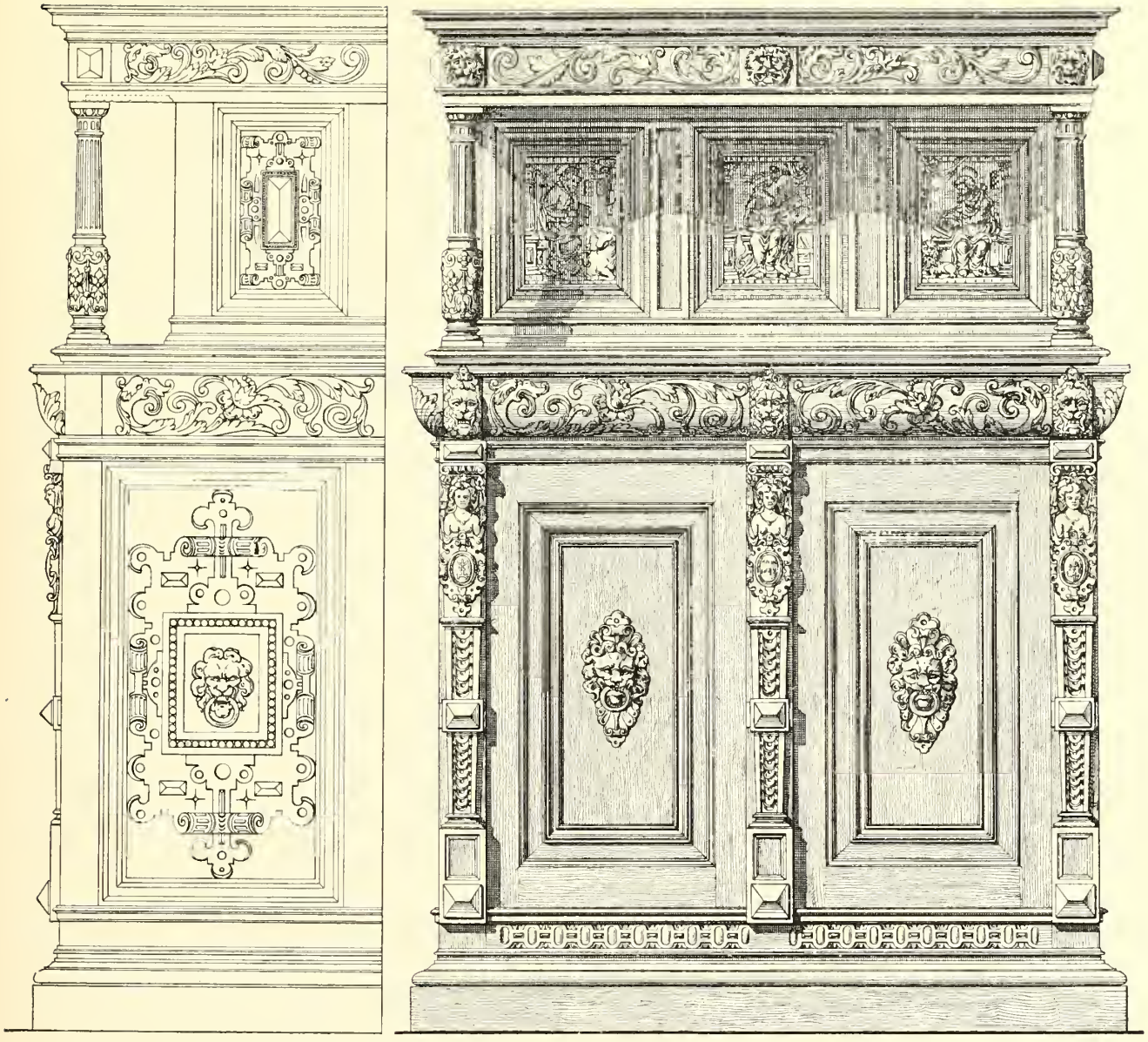
Aus dem Umgang mit der Intarſia an kleinen Stücken hat ſich, und zwar in Deutſchland erſt im 15. Jahrhundert, die Schreinerei an gröſseren Möbeln entwickelt; ſeit dieſer Zeit kommen an Truhen, vierthürigen Schränken u. dgl. die Furnituren und mit ihnen zugleich das geſtemmte Rahmenwerk immer häufiger vor. An Chorſtühlen und Vertäfelungen war die eingelegte Arbeit in Italien auch um dieſe Zeit ſchon häufig, aber doch ganz weſentlich vom Geiſte der Renaiſſance erfüllt. In der Gothik hat die Furnierkunſt an *groſsen Flächen* keine Lebensberechtigung: der frühe Stil verſchmäht an der Wand die dazu erforderlichen Eintheilungen, der ſpäte Stil aber ſtrebt zu ſehr nach architektoniſch-plaſtiſchen Effekten.



229] Zimmer mit Eſchenholzvertäfelung im Zick'ſchen (ehem. Fembo'ſchen) Hauſe zu Nürnberg, um 1580.
(Der Drehſtuhl in der Mitte ſpätgothiſch; der Ofen zopfig — Louis XVI.)

Der Uebergang zum *ſpäten* oder *manierirten Stil* wurde in der Tektonik eingeleitet durch häufigere Anwendung einiger dem Kirchenbau entlehnter Motive, welche nun dort zwar als Ornamente wirken, doch aber noch keine Ungeheuerlichkeiten darſtellen. Schon vorher hatte man der Profanarchitektur, und zwar dem Burgenbau, das Motiv der Schieſsſcharten (Fig. 7) entnommen, welches ſich, von ſeiner Lebendigkeit abgeſehen, ſchon deshalb für das Zimmer eignet, weil auch das Vorbild der horizontalen Entwickelung angehört; aus demſelben Grunde war auch die ſpäter ſo beliebte Anbringung von Wartthürmen u. dgl. an kleinen Möbeln und Gefäſsen (Fig. 19) entſchuldbar. Einen bedenklicheren Schritt bildete ſchon die Herübernahme des »Waſſerſchlags« aus dem Kirchenbau. Dieſe Geſimſe, welche etagenweiſe den Aufbau der Strebepfeiler markiren und ſich auch ſonſt hundertfach am Aeuſseren des gothiſchen Münſters wiederholen, haben *hier* den eminent praktiſchen Zweck, das Regenwaſſer von den Wänden ſelbſt abzuhalten; zu dieſem Zwecke haben ſie unter der ſchräg abfallenden, weit vorſpringenden Naſe eine tiefe Hohlkehle, welche dann durch einen Rundſtab von der Mauerfortſetzung getrennt iſt. Dieſe Schräggeſimſe wurden bald nicht nur an Vertäfelungen, ſondern auch an Schränken angebracht, in verſtümmelter Geſtalt ſogar an Truhendeckeln und Tiſchplatten, obſchon es da überall nicht regnet. Da der urſprüngliche Zweck als »Waſſerſchlag« überhaupt nicht mehr in Betracht kam, ſo konnte man den Unſinn weiter treiben und die Naſe des Geſimſes mit einem Rundſtab »ſchmücken«. (Fig. 15.) Die Rundſtäbe wurden vermehrt und verſtärkt, die Hohlkehlen vertieft — der Symmetrie halber wiederholte man ein ähnliches Gefüge als vertikale Stütze, und ſo entſtanden jene ſtarkknochigen Bildungen, welche zwar an den Bündelpfeiler erinnern, ohne aber die aufſtrebende Löſung desſelben zu enthalten; gewiſſermaſsen ein Rahmenwerk aus Bündelpfeilern. (Fig. 18 und 70.)

Ein anderer Abuſus vollzog ſich in der Ornamentation der *Füllungen*. Durch die Verſchmälerung der ſtark eingerahmten Felder war der maleriſchen Behandlung ihre Aufgabe erſchwert, die Textilbekleidung faſt unmöglich gemacht. Der ganzen Tendenz der Steinimitation gemäſs war man auf Schnitzerei hingewieſen; die ſchattenſtarken Profile der Einfaſſungen aber litten nun auch die flache Gravirung nicht mehr. Unter den Füllungsornamenten, welche jetzt erfunden wurden, nahmen das ausgebreitete Diſtelblatt und das gefaltete Pergamentblatt oder aufgeſchlagene Buch (Fig. 56), das Gitter, die Roſette und das Pflanzengewirr (Fig. 28), neben figürlichem und heraldiſchem Schnitzwerk eine



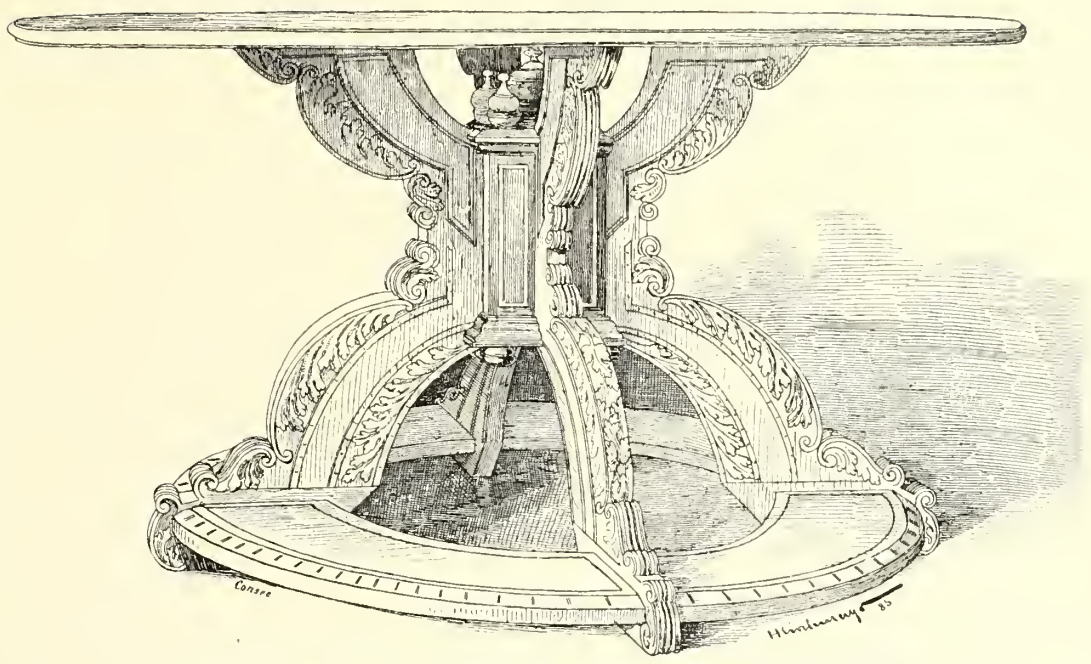
230] Schrank im k. bayer. Nationalmuſeum, deutſche Spätrenaiſſance.

hervorragende Stelle ein. Dieſe Ornamente, ebenſo das Maſswerk als bloſses Flächenmuſter (Fig. 65), bequemen ſich immerhin der rechteckigen Struktur an. Nicht ſo der Spitzbogen, welcher als Thür- und Fenſterabſchluſs ſeine Berechtigung nur in ſpitz verlaufenden Gewölbebauten hat. In der Zimmertektonik wurde er zunächſt als *Niſchenmotiv* an die Stelle des Rund- und des Kleeblattbogens geſetzt. Anfangs machte man das ſehr ſchüchtern, indem man den Kleeblatt- durch einen Spitzbogen einfaſste. Aber ſo ſehr man auch den letzteren drückt,

immer hat er — wie Fig. 9 deutlich zeigt — eine Theilung der Fläche in *ſchmale* Felder zur Folge. Bald indeſſen genügte die Spitzbogenniſche nicht mehr, man wollte das *Fenſter ſelbſt* imitiren und brachte deshalb das ganze Stab- und Maſswerk desſelben auf feſten Käſten aus Holz und Metall an. (Fig. 44.) An die Glasmalerei des Originals erinnert der farbige Grund (roth, blau, golden, grün), gemalt oder aus untergelegten Stoffen gebildet. Dieſe ſtil- und talentloſe Ornamentik der Füllung bildet die eigentliche Grundlage für alle übrigen Ausſchreitungen; denn hatte man einmal das Kirchenfenſter (auch das Roſen- oder Radfenſter mit ſeinem Maſswerk wurde als geſchnitzte Füllung verwandt), — warum nicht auch die Strebepfeiler und Fialen?

Die Entſtehung des Fenſtermaſswerks war, in aller Kürze,*) folgende: Durch die Einführung der Strebepfeiler hatte man (vgl. S. 226) die Möglichkeit gewonnen, in den Wänden der Kirche ſehr groſse Fenſter anzubringen. Anfangs ſtellte man ihrer zwei dicht nebeneinander, über denen ſich dann das Profil eines einzigen Spitzbogens ausbreitete; in das ſich hierdurch ergebende freie Bogenfeld ſetzte man ein kleeblattförmiges Fenſter mit rundem Rahmen ein. Bald aber kam man auf die Idee, beide Fenſter unter dem gemeinſamen Bogen zu *vereinigen*, dann jedes derſelben nochmals zu theilen, ſo daſs man unter dem *einen* Bogen zwei gröſsere und vier kleinere Spitzbögen erhielt: die Theilungen der Fenſter bildeten der mittlere (alte) und die beiden äuſseren (jungen) Pfoſten, anfangs als zierliche Rundſtäbe mit Kapitälchen in Stein ausgeführt. Im gemeinſamen Bogenfeld entſtanden nun unter dem einen groſsen noch zwei kleinere Rundfenſter; nach der Zahl ihrer inneren kleeblattförmigen Ausbauchungen nannte man ſie Drei-, Vier-, Fünfpäſse etc. Dieſe Bildung iſt die ältere, kraftvollere, ſchönere. Später bildete man die trennenden Pfoſten zwiſchen den vier Fenſtern nicht mehr als Säulchen mit Kapitälen, ſondern als ſcharfkantig ausgekehlte Stäbe, welche ſich oben im groſsen Bogenfelde veräſtelten: zwiſchen ihren Wellenlinien aber entſtanden nun ſtatt der ſchönen Roſenfenſter und ſonſtigen ſymmetriſchen Figuren jene embryonenhaft ungeſtaltigen *Fiſchblaſen*, welche in Frankreich, wo ſie zuletzt mit Vorliebe gepflegt wurden, den ſchönen Namen »Flamboyante« (d. i. Flammentulpe) erhielten. In der That gleicht dieſes ſpätere Maſswerk züngelnden Flammen. (Fig. 44.) Hie und da wurden auch die Rundfenſter im Bogenfeld beibehalten und mit Fiſchblaſen derart gefüllt, daſs ſie einem

*) Ausführlich in den verſchiedenen Phaſen ſeiner Fortbildung geſchildert bei *Schnaaſe*, Geſchichte der bildenden Künſte im Mittelalter, Bd. V. S. 73 ff., Bd. VI. S. 79 und 186 ff.



231] Tiſch mit geſchnitzten Füſsen aus Zirbelholz, deutſche Renaiſſance.
Im Beſitze des Herrn Th. Knorr in München.

rotirenden Feuerrad glichen. In England zog man es vor, die Zahl der Pfoſten zu vermehren und dieſelben, unten durch Querpfoſten mehrfach abgetheilt, oben möglichſt ſteif in das gemeinſame Bogenfeld einſchneiden zu laſſen — das Kennzeichen des »Perpendikularſtils«. Innerhalb der hier kurz ſkizzirten Hauptmerkmale gibt es ſelbſtverſtändlich hundertfältige Variationen.

Vergegenwärtigen wir uns nun, wie das gothiſche Kirchenfenſter doch nur den Zweck hatte, mit ſeinen reichen Glasmalereien dem *Innern* des Münſters eine prächtige, wunderbar erregende und mit dem ganzen Bau harmonirende Lichtquelle zu erſchlieſsen; denken wir daran, daſs dieſem Erfolge jede andere maleriſche Ausſtattung der ohnehin durch die Bündelpfeiler zerklüfteten Wandflächen zum Opfer fallen muſste, — ſo leuchtet ein, daſs man ſich mit der Nachahmung an Möbeln und Wänden auf einem Irrwege befand. Man adoptirte nur das rein Aeuſserliche, das Maſswerk, das doch gewiſſermaſsen nur ein nothwendiges Uebel geweſen war, um das Fenſter zu halten und ſo dem Innern erhöhten Glanz zu verleihen. Bei aller Eleganz der Technik haben daher dieſe Uebertragungen auf die Zimmertektonik etwas Inhaltloſes, Unwahres, Schablonenhaftes. Nicht ganz das Gleiche gilt zwar von den reich geſchnitzten *Baldachinen,* welche urſprünglich zur Bekrönung von Altären, Kanzeln, Kirchenſtühlen, Heiligen-

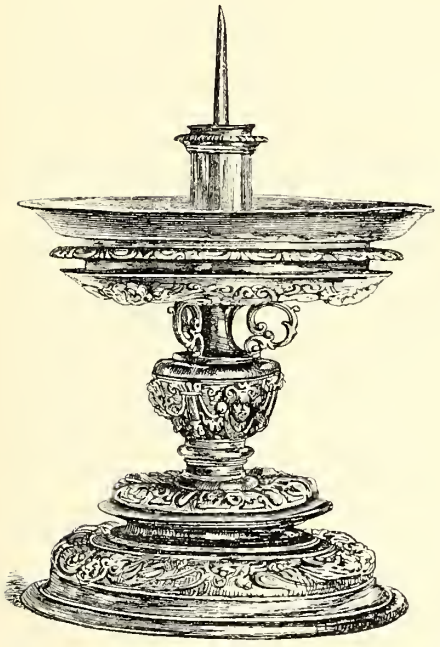
232] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutſche Arbeit (Ende des 16. Jahrhunderts).

figuren u. dgl. dienten, und welche nun über Sitzbänken, Betten, Kredenztiſchen und Leſepulten angebracht wurden (Fig. 8, 16, 48, 57, 72); denn hier haben wir ein Motiv, das uns ſeine Vorderſeite zeigt und welchem plaſtiſch-maleriſche Wirkung nicht abgeſprochen werden kann. Aber der Holzbaldachin iſt dem Steinbaldachin nachgebildet und der letztere iſt ja weiter nichts, als die freie Ueberſetzung eines *textilen* Vorbildes! Warum nicht im Wohnzimmer zur Tapezierkunſt zurückkehren? Uebrigens war der gewebte Baldachin durch das ganze Mittelalter und die Renaiſſancezeit gekannt und beliebt, als Fürſtenſitz ſowohl wie als Trag- und Betthimmel (Fig. 25, 64, 88, 89, 110 etc.), und ſeine hölzerne Abart hat ſich auch nur ganz vorübergehend in den Wohnungen breit gemacht. Aber das war, im Verein mit den bereits geſchilderten Einflüſſen, eben hinreichend, der ſpätgothiſchen Zimmertektonik und Möblirung vielfach einen knöchernen, ſtarren, immobilen Charakter zu verleihen. Dem Ideal der häuslichen Dekoration: »künſtleriſche Freiheit«, kann nichts hinderlicher ſein, als eine Verwandlung des Beweglichen, des »Möbels«, in Unbewegliches, Immobiles, der Wand feſt Eingefügtes. Auch in der Wohnung, nicht blos auf dem Feſtplatz, verlangt die Augenblicksdekoration ihr Recht.

Aber die ärgſten Ausſchreitungen in dieſer Richtung ſind, wie bereits oben angedeutet, nicht auf deutſchem, ſondern auf franzöſiſchem und engliſchem Boden verübt worden. In Frankreich war die faſt ausſchlieſsliche Begünſtigung der Holzſchnitzerei daran ſchuld, daſs der Flamboyantſtil gerade in der Profantektonik ſeine äuſserſten Konſequenzen zog, — freilich in ganz verkehrter Richtung.*) In England wurde der Profanſtil noch hölzerner und herzloſer

*) *Semper* (Stil II, S. 310) ſagt: »Mit dem 14. Jahrhundert tritt die eigentliche geſtemmte Tiſchlerarbeit an die Stelle jener früheren, breiteren Methode des Spündens. Nun behalten die Füllungen nur die Breite eines Brettes (zwiſchen 18 und 25 cm) und ſind ſie zwiſchen vorſpringende Rahmen eingeſtemmt. Dieſe Umwälzung in der Tiſchlerei, zum Extremen verfolgt, wirkte ſehr nachtheilig zurück auf die geſammte Baukunſt des 14. und 15. Jahrhunderts, indem von nun an die ohnehin durch das Auflöſen der Mauer in Pfeilerbüſchel ſchon faſt auf Nichts

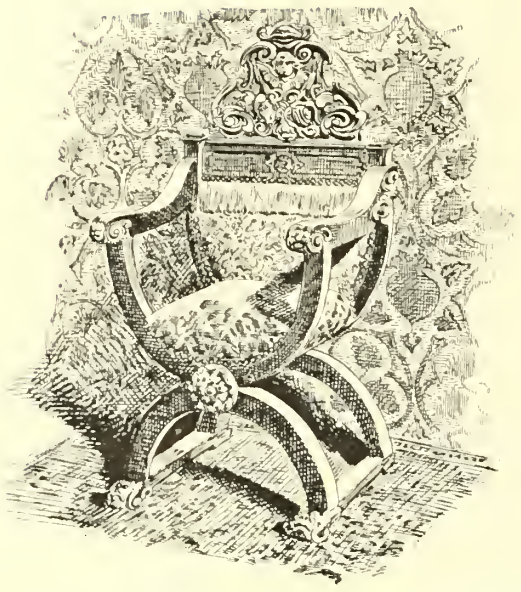
dadurch, dafs man den nationalen Perpendikularſtil mit ſeinem maſſenhaften ſenkrechten und wieder horizontal durchſchnittenen Stabwerk, dann die trichterförmigen Gewölbebildungen der groſsen Kathedralen und endlich die gleichſam hängenden, aus vorſpringenden Balken und gekrümmten Stützen gebildeten offenen Dachſtühle in Kapitelſälen und Kirchen vor Augen hatte. Eine, und zwar nicht die häſslichſte Frucht des »decorated style« waren die ſpitzbogigen Holzdecken mit hängendem Rippenſchluſs. (Fig. 110.) Aus allen dieſen monumentalen Vorbildern, welche an ſich zum Theil von groſser Wirkung waren, braute die profane Dekoration ihre tektoniſchen Rezepte zuſammen. Am Schlimmſten ſieht es in der modernen Wiederholung aus, wo nun die üppigſten architektoniſchen Motive auf Klaviere, Schreibtiſche, Bücherſtellagen, Uhrgehäuſe und — Vogelbauer angewandt wurden. (Vgl. S. 48.) Welche Abirrung von den groſsen Vorbildern, dieſe — »Vogelbauergothik«! Requiescat in pace!



233] Silberner, vergoldeter Leuchter, deutſche Arbeit, Ende des 16. Jahrhunderts.

In Deutſchland hat der ſpäten Zimmergothik ein glücklicherer Stern geleuchtet. War ſchon durch die Vorliebe für die eingelegte Arbeit und die Furnierſchreinerei dem Ueberwuchern des ungemüthlichen Stab- und Maſswerks in etwas vorgebeugt, ſo trat nun im Verlaufe desſelben 15. Jahrhunderts bei uns eine frohe Künſtlerlaune in die Schranken, deren Walten eine der glänzendſten Perioden deutſcher Kunſtgeſchichte kennzeichnet. Eine ganz unbändige Freude an der Natur bemächtigte ſich der Maler und Bildhauer, der Eiſen- und Goldſchmiede, der Holzſchnitzer und Schreiner. In ihren Händen verwandelte ſich

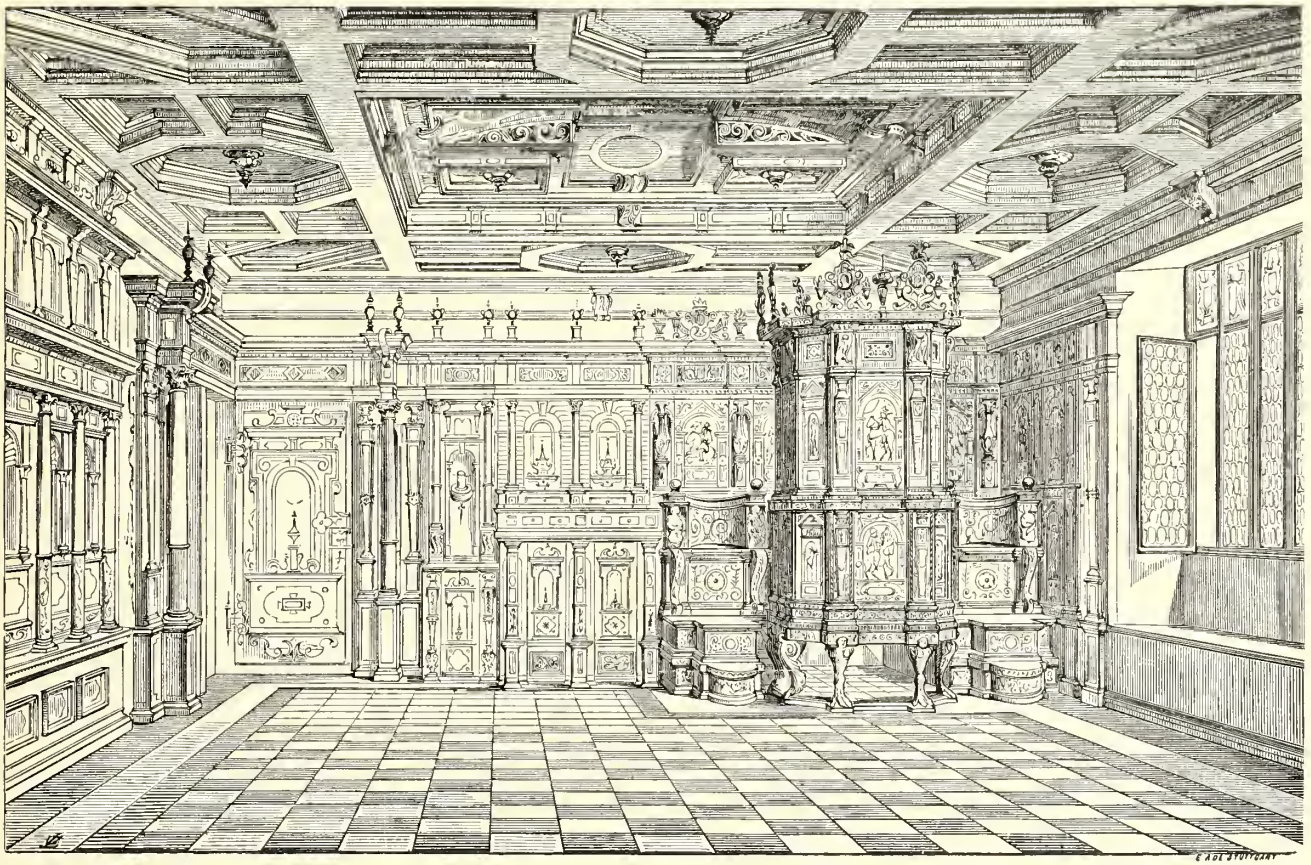
reduzirte Wand nach dem Prinzipe der Füllungstiſchlerei mit endloſem Maſswerk bedeckt und in ihrem Weſen als Wand vollſtändig vernichtet wurde«. Ich bin der Anſicht, das der Verlauf geradezu der umgekehrte war: daſs nämlich jene Miſsſtände im 15. (noch nicht im 14.!) Jahrhundert eintraten, weil man in gedankenloſer Modeſucht danach ſtrebte, Motive des Kirchenbaues auf die Zimmertektonik zu übertragen. Wenn ferner *Semper* (ibid. S. 267) ſagt: »Hätten die Meiſter der Renaiſſance mit gleichem kritiſchen Geiſte, womit jetzt (d. h. um die Mitte des 19. Jahrhunderts), die neugothiſche Schule ihre Richtung verfolgt, die antiken Vorbilder ſtudiert und wiederzugeben verſucht, wir würden keinen Bramante, keinen Michel Angelo, ſelbſt keinen Palladio haben« etc. — ſo möchte ich im Gegentheil gerade dem *unkritiſchen* Geiſte der moderngothiſchen Schule die Schuld zuſchreiben, daſs dieſelbe, bei allem Detailſtudium und beim beſten Willen, doch nur ein Zerrbild, eine Karikatur der *ächten* Profandekoration der Gothik zu Wege gebracht hat.



234] Deutſcher Stuhl, Anfang des 17. Jahrhunderts.

der ſcharfkantige Stab in den lebendigen Rebenſtock, das ſteinerne Blattwerk des Münſters ward in lebensvolle Blumen und reichgeſchwungene Zweige umgeſtaltet, mit der erſtaunlichſten Virtuoſität den verſchiedenſten Materialien abgerungen. Eine phantaſtiſche Wunderblume, in allen denkbaren Farben leuchtend, bildet den glänzendſten Schmuck dieſes Zaubergartens. (Fig. 33, 34, 37, 41 etc.) Es iſt hier nicht der Ort, dieſe ganze, überaus reizende Kunſtentfaltung auf ornamentalem Gebiete ausführlich darzuſtellen. Im Gegenſatze zu den zwar genialen und phantaſiereichen, aber ſtrengen Schöpfungen der gothiſchen Bauhütte erſcheint ſie mir als *maleriſche Revolution*, als germaniſcher Lerchengeſang im Morgenroth eines neuen Menſchheitstages. Ein Frühlingsläuten ging vom Niederrhein bis zu unſeren ſchneebedeckten Bergrieſen, ein ſtarkes Rufen nach der Allmutter Natur, nach der Freiheit des Herzens und der Einbildungskraft. Und dazu nun die ganze kindliche Naivetät, die ganze gottvertrauende Hoffnungsſeligkeit dieſer beſcheidenen Menſchen! Fürwahr, je vergeblicher unſere Bemühungen ſind, es ihnen nachzumachen, deſto mehr ſollten wir ſie lieben, uns an ihren Werken erlaben und ihr Andenken ſegnen.

Dieſe naturaliſtiſch-maleriſche Richtung der deutſchen Kleinkunſt war nun aber von der gröſsten Wichtigkeit für die geſammte weitere Entwickelung. Zunächſt iſt es ihr zuzuſchreiben, daſs man in Deutſchland länger an der Gothik feſthielt, als es ſonſt wohl der Fall geweſen wäre. Das fröhliche freiheitliche Behagen wollte ſich ausleben. So kommt es, daſs, während in Italien die Frührenaiſſance ſich ſchon zum vollendeten Stil entfaltet hatte, bei uns noch luſtig weiter gothiſirt wurde. Selbſt noch die Dürer und Cranach bewegten ſich mit ihren Jugendarbeiten ganz im Zauberkreiſe des alten Ideals. Dann aber, als die »antikiſchen« Vorbilder — in Wirklichkeit deren freie Ueberſetzungen in die Sprache der italieniſchen Frührenaiſſance — die vom humaniſtiſchen Geiſte beſeelten deutſchen Künſtler gefangen nahmen, erwieſen ſich die alten Impulſe ſtark genug, um den ſüdlichen Formen auf deutſchem Boden ein eigenartiges nationales



235] Zimmer im ehemaligen Seidenhof zu Zürich.

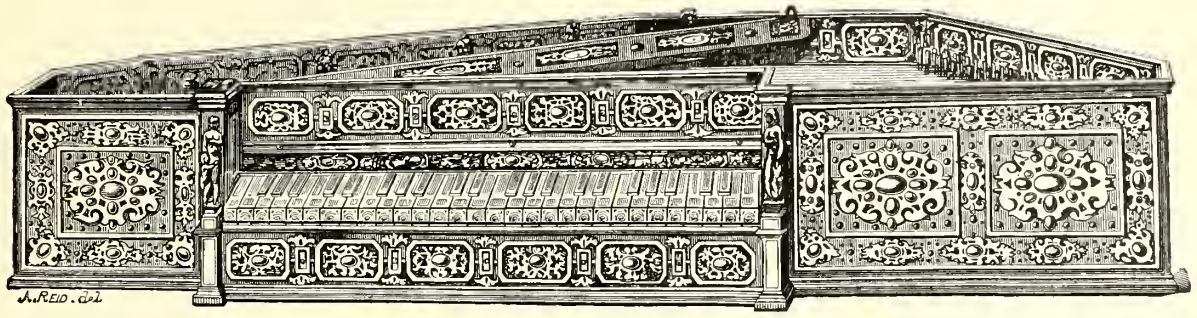
Gepräge zu geben. Künſtler und Handwerker ergänzten ſich hierbei, da auch die Technik der Stein-, Holz- und Metallbearbeitung ſich im 15. Jahrhundert zu einer eigenartigen Virtuoſität erhoben hatte; die von den alten Meiſtern liebevoll gepflanzten Keime gingen zwar unter anderer Sonne auf, aber ſie trugen ihres Geſchlechtes Früchte.

Die Phyſiognomie des deutſchen Zimmers blieb zwar bis weit in das 16. Jahrhundert hinein eine mittelalterliche, indeſſen hatte ſie ſich zuletzt im Vergleiche zum Anfang des 15. Jahrhunderts weſentlich verändert und reicher geſtaltet. Da ich auf das Einzelne in dem Abſchnitt »Die Hauptſtücke der Dekoration« zurückkommen werde, ſo möge hier folgendes genügen: Die wichtigſte Bereicherung bildete der Kachelofen, der im Verlaufe des 15. Jahrhunderts namentlich im deutſchen Bürgerhauſe die Stelle des Kamines oder offenen Herdes ausfüllte.

Der Ofen und ſeine Bank ſind wohl überhaupt deutſche Erfindungen.*) Von den ſpäteren Formen unterſcheidet ſich die gothiſche im Weſentlichen durch die Vertiefung der Kacheln; anfangs hatte das ganze Gebäu eine oben abgerundete Geſtalt, wie die eines Fingerhutes, ſpäter theilte man den Körper in einen unteren rechteckigen Heizkaſten und einen oberen Cylinder für die Züge, und das Ganze erhielt eine ornamentale Bekrönung, auch verwandelten ſich die tiefen viereckigen Näpfe in mehr hohe als breite Niſchen, häufig mit Verzierungen und Figuren. Die grüne Glaſur war ſchon ſehr frühe beliebt. Eine andere wichtige Bereicherung war der nun ziemlich allgemein gewordene Gebrauch der Fenſterverglaſung, ferner die häufigere Einführung der Fuſsböden aus Holz, neben jenen aus Flieſen, Ziegelſtein und Eſtrich. Da die Vertäfelung noch nicht das weit vorſpringende Geſims der Renaiſſance hatte, ſo war das »Kandelbrett« (d. h. Brett zur Aufſtellung von Kannen, Leuchtern etc.) ein nothwendiges Möbel; oft waren es Wandkäſtchen, auf denen man allerlei kleinen Hausrath aufſtellte (Fig. 42). Die Formen der Schränke und Truhen waren ſehr mannigfaltig; eine beſondere Stärke entwickelte die deutſche Kunſtſchreinerei in den groſsen vierthürigen Käſten, — Verſetzſchränke genannt, weil ſie aus einem oberen und einem unteren Theil, wohl auch aus beſonderem Fuſs und Aufſatz beſtanden (ohne dieſe Theilung wäre ihr Transport auf den häufig ſehr engen Treppen unmöglich geweſen). Ein ſehr ſpätes (von 1545 datirtes) Stück dieſer Art, aber immer noch von einer bewunderungswürdig ſtilvollen Gliederung der Theile, bei Vermeidung jedes architektoniſchen Firlefanzes, zeigt uns Fig. 23, wohl Nürnberger Arbeit. In den dicken Wänden brachte man gern Mauerniſchen mit offenen Geſtellen oder Thüren an. Seit der Erfindung der Buchdruckerkunſt, welche überhaupt dem häuslichen Leben einen neuen idealen Gehalt verliehen hat, mehrt ſich der Gebrauch der Studier-, Noten- und Leſepulte und Schreibtiſche — gehörte doch nun der Beſitz von Büchern zum guten Ton. Die Formen der Schänk- oder Kredenztiſche wurden vermehrt, in vornehmen Häuſern wurden die terraſſenförmigen Schaugeſtelle (dreſſoirs) und die Anrichtetafeln (buffets) für Gaſtereien ein Bedürfniſs.

Zu den ſchon früher üblichen Formen der Sitzmöbel (vgl. S. 238) geſellten ſich der Dreh- und der Rollſtuhl; auch der Groſsvaterſtuhl, nun nicht mehr in

*) Muthmaſslich iſt der Zimmerofen in ſeiner primitiven Form ein »gebildeter« Bruder des Back- und des Schmelzofens geweſen. Darauf läſst u. a. der Umſtand ſchlieſsen, daſs die früheſten Zimmeröfen in ihrem Untergeſtell einfach gemauert und mit Kalkbewurf bekleidet ſind. Die ſtark vertieften Kacheln, welche viel Hitze aus dem Innern abgeben, wurden anfangs ſtellenweiſe dem Gemäuer eingefügt.



236] Spinett im South-Kenſington-Muſeum zu London, Ende des 16. Jahrhunderts.

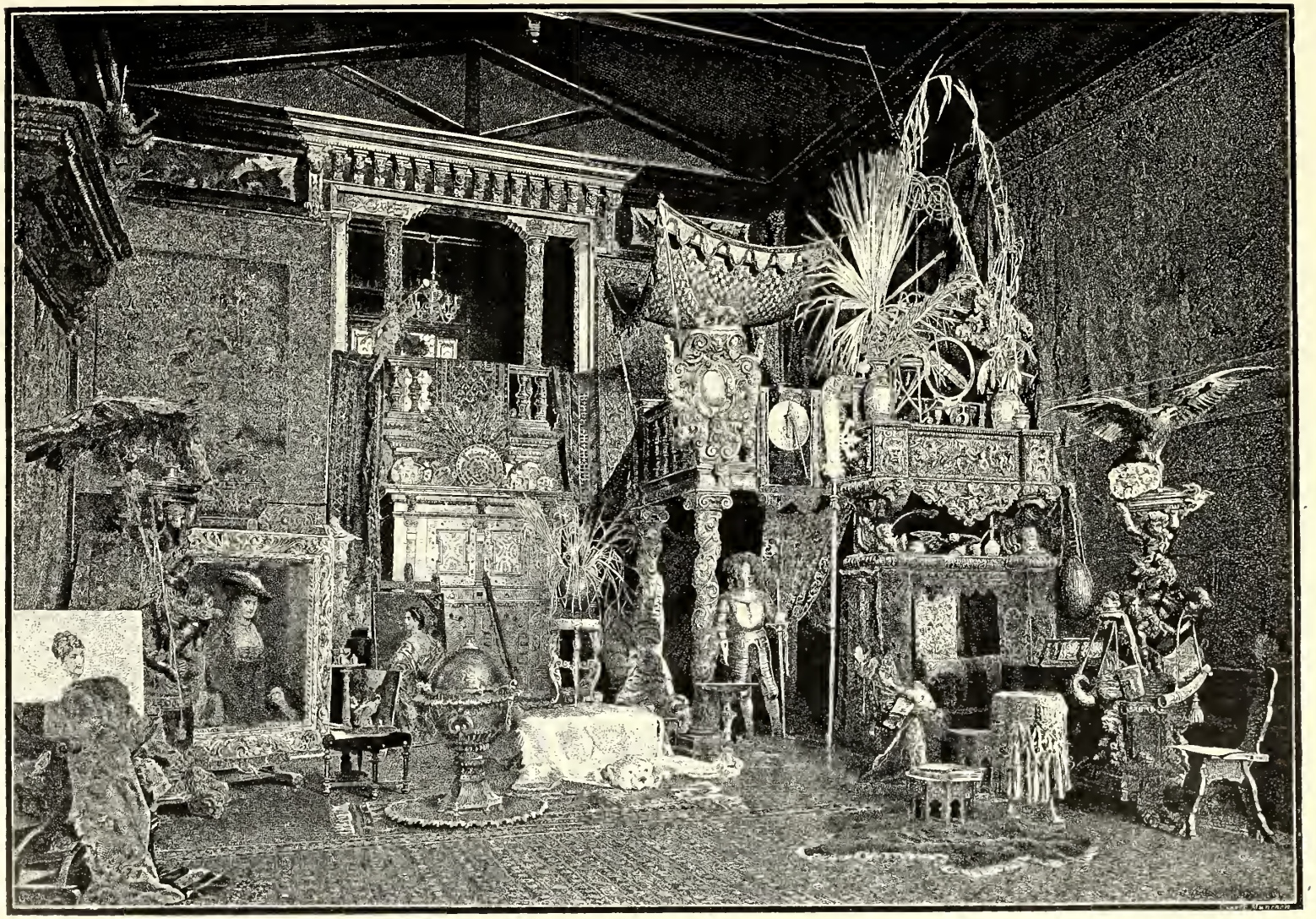
der Bedeutung als Herrenſitz, wurde ein Requiſit des Bürgerhauſes. Die fixirte Polſterung kannte man noch nicht, dagegen wurden ſchon häufig die Rücklehnen und Sitze mit Stoffen und Leder überzogen. Das Sitzen und Anlehnen bequemer zu machen, dienten vorwiegend immer noch die mit Flaumen gefüllten Kiſſen. Die Tiſche hatten, je nach ihrer Gröſse und Beſtimmung, ein leichteres oder ſchwereres Untergeſtell, das letztere oft reich profilirt und geſchnitzt (Fig. 22, 25, 27, 40, 42, 58, 63); auch der Klapp- und der Auszugstiſch kommen nun ſchon vor. Eingerahmte Tafelbilder, meiſt Familienporträts und religiöſe Darſtellungen (noch nicht Stillleben und andere rein dekorative Vorwürfe) enthaltend, wurden mehr und mehr in den Wohnungen der Begüterten beliebt. Auch Spiegel von Glas, Wanduhren mit Schlagwerk in künſtlich geſchmiedetem Eiſengeſtell, zinnerne Waſchbecken mit Waſſerbehältern aus demſelben Metall, Handtuchhalter etc. belebten die Wände des bürgerlichen Gemachs. Das Leuchterweibchen (Fig. 22, 32) mit ſeltenen Geweihen und der ſchmiedeiſerne Kronleuchter (Fig. 30) durfte in reicheren Häuſern nicht fehlen. Von den gewebten und geſtickten Teppichen habe ich ſchon oben (S. 252) geſprochen; ihr Gebrauch beſchränkte ſich freilich immer auf die Wohnungen der Groſsen und Reichen. Wer es nur immer ermöglichen konnte, der ſchaffte ſich wenigſtens einige jener koſtbaren ſilbernen Geräthe an, die noch heute unſere Bewunderung erregen. (Fig. 19, 29, 34, 37, 57, 113.) *Aeneas Silvius*, ſpäter Papſt Paul II., der um die Mitte des 15. Jahrhunderts Deutſchland bereiſte und nicht genug Worte des Lobes für deutſche Sitte und Kunſt finden konnte, fragt begeiſtert: »Wo fände man ein deutſches Gaſthaus, wo man nicht aus Silber tränke, und wo die Tiſche nicht mit Gold- und Silbergeſchirr belaſtet wären«. Von dem damals ſchon fröhlichen Wien berichtet er, »daſs man überall gläſerne Fenſter (Butzenſcheiben,

kein Spiegelglas!) ſehe, die Thüren alle von Eiſen ſeien, in den Zimmern die Vögel fängen und ſich darin gar viel köſtliches Hausgeräthe vorfinde«.

Aber ich muſs wiederholen (vgl. S. 250), daſs der Charakter des gothiſchen Zimmers in den verſchiedenen Gebieten des Nordens bis zuletzt ein ſehr ungleicher war. Der franzöſiſchen und engliſchen Dekorationsweiſe habe ich bereits gedacht; es iſt anzunehmen, daſs auch die in Spanien herrſchende ſpezielle Richtung (die »Filigrangothik«) nicht ohne Einfluſs auf die nationale Zimmereinrichtung geblieben iſt. Die franzöſiſche Tektonik, welche im Allgemeinen auch am Niederrhein heimiſch war, unterſcheidet ſich ſehr weſentlich von der ſüddeutſchen; in Tirol, in der Schweiz, in Bayern bis nördlich über Nürnberg hinaus blieb man den frühen Prinzipien getreu. Hier findet ſich das gravirte Pflanzengeſchling nicht nur an den Frieſen, Liſenen und Füllungen der Vertäfelung und des Geſchränks, ſondern auch an den Balkendecken bis in's 16. Jahrhundert. Beſonders auffallend iſt dies in Nürnberg, wo man nicht allein an prächtigen Kirchenbauten die reichſte Architektur vor Augen hatte. Ich erinnere nur an den »Schönen Brunnen«, der ſchon in den Jahren 1385—1396 errichtet wurde, und der uns zeigt, daſs man die Architektur am rechten Platze auch zu profanen Zwecken zu verwerthen wuſste. Die genaue Feſtſtellung aller jener Unterſchiede wäre, wenn auch ein ſchwieriger, doch äuſserſt dankbarer Vorwurf für die gelehrte Forſchung.

Wenn wir bedenken, daſs die neue Dekorationsweiſe der Renaiſſance erſt gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutſchland allgemein wurde, ſo mag uns ein Gedicht des trefflichen *Hans Sachs*, das um 1544 erſchien, und worin »Der ganze Hauſsrat bey dreyhundert Stücken, ſo ungefehrlich in ein jedes Hauſs gehört«, aufgezählt wird, eine Vorſtellung von dem bürgerlichen Inventar der letzten Periode des deutſchen Mittelalters geben. Das Gedicht lautet, mit einigen Weglaſſungen, wie folgt:

»Erſtlich in die *ſtuben* gedenk
Muſst haben Tiſch, Stuhl, Seſſel und Benk,
Bankpolſter, Küſs und ein Faulbett,
Gieſskalter und ein Kandelbrett,
Handtzwehel, Tiſchtuch, Schüſselring,
Pfannholz, Löfl, Teller, Küpferling,
Krauſen, Aengſter und ein Bierglaſs,
Kuttrolff, Trachter und ein Salzfaſs,
Ein Külkeſsel, Kandel und Flaſchen,
Ein Bürſten, Gläſer mit zu waſchen,
Leuchter, Butzſcher und Kerzen viel,
Schach, Karten, Würfel, ein Bretſpiel,
Ein reiſende Uhr, Schirm und Spiegel,
Ein Schreibzeug, Tinten, Papir und Sigel,
Die Bibel und andere Bücher mehr
Zu Kurtzweil und ſittlicher Lehr.
Darnach in die *Kuchen* verfüg
Keſſel, Pfannen, Häfen und Krüg,
Driſuſs, Bratſpieſs groſs und klein,
Ein Roſt und Bräter muſs da ſeyn,
Ein Wurtzbuchs und ein Eſſigfaſs,
Mörſer, Stempffel, auch über das



237] Das Atelier des Malers Hans Makart zu Wien († 1884).

Ein Laugenfafs, Laugenhäfen, zwo Stützen,
Zu Fewersnot ein meffen Sprützen,
Ein Fifchbret und ein Ribeifen,
Schüffelkorb, Sturtze, Spiknadel preifen,
Ein Hakbrett, Hakmeffer darzu,
Salzfafs, Bratpfann, Senfffchüffel zwu,
Ein Fülltrichter, ein Durchfchlag eng,
Feimlöffl und Kochlöffl die meng,
Ein Spülftandt, Pantzerfleck darbey,
Schüffel und Teller mancherley,
Pletz klein und grofs ich dir nit leug,
Schwebel, Zunder und Fewerzeug,
Ein Fewerzangen, ein Ofenkruken,
Das Fewerpöklin zuhin fchmucken,
Ein Tegel, Blafsbalg, Ofenrohr,
Ein Ofengabel mufst haben vor
Kyn, Spän und Holz zum Fewer friſch,
Ein Befen, Strohwifch und Flederwifch,
Auch mufst du haben im Vorrath
In der *Speifskammer* früh und fpat
— — — — — — — — — —
Ein Aufhebfchüffel, ein Zerlegteller.
Nun mufst auch haben in dem *Keller*
Wein und Bier, je mehr je befser,
Ein Schrotleiter, und ein Dambmeffer,
Ein Fafsbörer mufs auch da feyn,
Ein Rören und ein Kunnerlein,
Ein Stendtlein und auch etlich Kandel,
Weinfchlauch und was gehört zu dem Handel.
Wilt nun in die *Schlafskammer* gehn,
Ein Spannbett mufs darinnen ftehn
Mit Strohfack und ein Federbett,
Polfter, Küfs und ein Deckbett,
Deck, Pruntzfcherb, Harnglafs und Bettuch
— — — — — — — — — —
Und auch ein Truhen oder zwu,
Darein man wohl befchliefsen thu
Geld, Silbergefchirr und Pocaln,
Kleinat, Schewern, Porten und Schaln.
— — — — — — — — — —
Auch mufst du haben ein Gwandhalter.
— — — — — — — — — —
Auch wie man zu dem Gwand mufs brauchen
Ein Gwandbürften und ein Gwandbefen.
— — — — — — — — — —
Auch mufst *funſt* haben in gemein
Vil Hausratt in dem Haufe dein,
Damit man täglich flük und befser
Ein Segen-, Reben- und Scheitmeffer,
Hammer, Negel, Maifsl und Zangen,
Hobel, Handbeihl, ein Laiter hangen,
Schaufel, Hawen, Axt nutzt man gern,
Ein Rechen, Schlegel und Latern.
Auch *Werkzeug* mancherlei Vorrath
Zum Handel felb in dein Werkftatt.
— — — — — — — — — —
Auch mufst du für dein Maid und Frawen
Nach einem Spinnrädlein umbfchawen,
Rocken, Spindel und Hefpa gut,
Scher, Nadel, Eln und Fingerhut,
Ein fchwarzen und ein weifsen Zwirn,
Markkorb, Tragkorb, Fifchfack, kern ihrn.
Auch mufs fie haben zu den *Wafchen*
Laugen, Seiffen, Holz und Afchen,
Multer, Wafchböck und Züberlein,
Gelten und Scheffel, grofs und klein,
Schöpfer, Wafchtifch, Wefchpleul und Stangen,
Daran man die Wefch auf thut hangen.
— — — — — — — — — —
Wenn man dann *ins Bad* will gan,
Ein Krug mit Laugen mufs man han,
Badmantel, Badhut und Haubtuch,
Beck, Purften, Kamp, Schwammen und pruch.
Geht dann die Fraw mit einem *Kindel*,
So tracht umb vierundzweinzig Windel,
Ein Fürhang und ein Rumpelkefs,
Weck, Käfs und Obft zu dem Gefräfs,
Ein Kindlbett, dem Kind ein Wiegen,
— — — — — — — — — —
Mufst baben Milch, Mäl und Kindspfannen,
Ein Kindsmaidt und ein Lüdelein.
— — — — — — — — — —
Kannft du folchs alles nit erfchwingen,
Mufst in verfetzten Thon du fingen.
— — — — — — — — — —
So hab ich dir gelt ausgefundert
Des Hausrathsftück bis in dreyhundert,
Wiewol noch viel ghört zu den Dingen,
Traufst du dir den zuwegen bringen
Und darzu Weib und Kind ernähren,
So magft du greiffen wol zu ehren,
Drumb bedenk dich wohl, es liegt an dir«.

Es liegt etwas Spiefsbürgerliches in diefer Aufzählung des trefflichen Nürnberger Meifterfingers; aber auch nicht minder etwas Trauliches, Heimliches. Wir denken unwillkürlich an Fauft's Studierftube und an die Behaufung des Junkers Jörg auf der Wartburg. Die Menfchen fühlten fich ficher und behaglich inmitten ihres urväterlichen Hausrates, oft aber befchlich fie das Gefühl der Enge, dann gings hinaus auf den Burgfrieden und in die Auen und Wälder draufsen vor den Wällen. Der Wurf mit dem Tintenfafs nach dem leibhaftigen Gottfeibeiuns, den die Sage dem Reformator angedichtet hat, erfcheint uns als Symbol des freiheitlichen Geiftes, der fich aus den Mauern hinausfehnte. Und eng genug waren ja diefe Mauern! Schmale Treppen, winkelige Vorräume, kleine, meift niedrige Stuben — das Erfreulichfte daran die malerifch-unregelmäfsige Form, das breite Fenfter und der Erker mit den Steinbänken. Auf die Bewohner diefer Stuben in Burgen und Reichsftädten übte das nach unferen Begriffen befcheidene Mafs literarifcher Belehrung, welches mit der Verallgemeinerung der Buchdruckerkunft möglich geworden war, einen geradezu beglückenden Einflufs aus. Die Bibel, ein Rofengarten Mariä, eine Welt-Chronik — das heitere Gemifch von wahren und fagenhaften Begebenheiten — der »Spiegel des menfchlichen Lebens« und »der menfchlichen Behaltnifs«, ein Kräuterbuch, ein paar wunderliche Romane — das waren die vielbefprochenen, vielbegehrten, mit naiven Bildern gefchmückten Hausbücher. Mit der Erweiterung des geiftigen Horizontes aber wuchs auch die Sehnfucht nach der »Grofsräumigkeit«, welche die neue, aus dem Süden kommende Dekorationsweife in reichem Mafse verfprach. Es ift bezeichnend, dafs diefe letztere mit Vorliebe als »antikifch«, die alte gothifche Weife dagegen als »modern« bezeichnet wurde; fo tief wurzelte die Ueberzeugung, dafs die Entfeffelung der Geifter nur möglich fei im engften Anfchluffe an die altrömifche Kultur, an ihre Kunft und Literatur.

Wir nehmen Abfchied vom Mittelalter. Mit mir werden wohl auch meine verehrten Lefer der Meinung fein, dafs bezüglich feiner fo hochintereffanten Kunftgebilde unferer Imitationsluft fehr enge Schranken gezogen find. Ich habe das S. 22 und 66 ff. ausführlich zu begründen verfucht. Ganz befonders ift eine kritifche Befchränkung geboten, fo weit das in Betracht kommt, was ich die »Kulturgeberde« genannt habe — das »costume moral et physique«, wie unfere feinfühligen weftlichen Nachbarn fagen. In den Händen unferer Künftler können neben jenen der Renaiffance *vielleicht* auch einzelne tektonifche und rein ornamentale Löfungen des romanifchen und des gothifchen Stils eine Neubelebung

und Bereicherung erfahren, — was aber die religiös-innerliche Kunſt des Mittelalters *an Sinnbildern des Göttlichen und Menſchlichen* gezeitigt hat, das bleibt für immer im Zauberkreiſe mittelalterlicher Lebens- und Naturanſchauung beſchloſſen, ein wirkliches »noli me tangere«.

DIE WIEDERGEBURT.*)

Der Ausdruck »rinascita« (renaiſſance, Wiedergeburt) kommt zuerſt im 16. Jahrhundert vor, ohne aber ſchon damals zum eigentlichen Schlagwort für die neue Kunſtrichtung zu werden. Allgemein waren vielmehr diesſeits wie jenſeits der Alpen die Bezeichnungen »antico«, »antikiſche Manier«. Keiner dieſer Ausdrücke erſchöpft indeſſen die Sache vollkommen. Denn thatſächlich war es ein neuer Geiſt, waren es neue religiöſe, poetiſche und ſoziale Ideale, aus denen die neue Kunſtblüthe hervorging: allerdings auf dem reichen Hintergrunde der römiſchen (nur mittelbar der griechiſchen) Antike. In ihrer Beſcheidenheit legten die Menſchen jener groſsen Zeit dem Formalen, das ſie den Alten entlehnt, einen höheren Werth bei, als der eigenen Schöpferkraft.**)

In Italien ſelbſt war, wie ich ſchon mehrfach betont habe, die Erinnerung an die altrömiſche Kunſt niemals ausgeſtorben; die Ruinen der Kaiſerzeit hatten immer einen gewiſſen Einfluſs ausgeübt, ſowohl auf das Orientaliſch-Byzantiniſche, welches in Unteritalien und Venedig durch das ganze Mittelalter hindurch vorherrſchend blieb, wie auf das Nordiſch-Romaniſche, das wir hauptſächlich im Norden der Halbinſel ausgebildet ſehen. Unmittelbar vor dem Eindringen des Gothiſchen war man in Italien ſogar nahe daran geweſen, mit vollen Segeln in das Fahrwaſſer der Antike zu gerathen: im 12. Jahrhundert kehrte man in Rom und Toscana vorübergehend nicht nur einerſeits zur Baſilika mit dem geraden Gebälke bezw. dem offenen dekorirten Dachſtuhl, andererſeits zur Kuppelform des Pantheons zurück, ſondern bildete auch das Detail nach antiken Muſtern — eine »Protorenaiſſance« im eigentlichſten Sinne des Wortes. »Die italieniſchen

*) Zu weiterem Studium empfehle ich beſonders *Jacob Burckhardt's* »Geſchichte der Renaiſſance in Italien«, 2. Aufl. 1878; desſelben Verfaſſers »Kultur der Renaiſſance« und »Cicerone«. *Wilh. Lübke's* »Geſchichte der Renaiſſance in Deutſchland« und »in Frankreich« (beide in 2. Aufl. erſchienen). Andere lehrreiche Schriften werde ich gelegentlich zitiren.

**) Damit ſoll nicht geſagt ſein, daſs es den Meiſtern der italieniſchen Frührenaiſſance an Selbſtbewuſstſein gefehlt habe. *Alberti* (um 1440) ſagt: »Die Alten hatten es leichter, groſs zu werden, da eine Schultradition ſie erzog zu jenen höchſten Künſten, die uns jetzt ſo groſse Mühe koſten, aber um ſo gröſser ſoll auch unſer Namen werden, da wir ohne Lehrer, ohne Vorbild [?] Künſte und Wiſſenſchaften finden, von denen man früher nichts gehört noch geſehen hatte«.

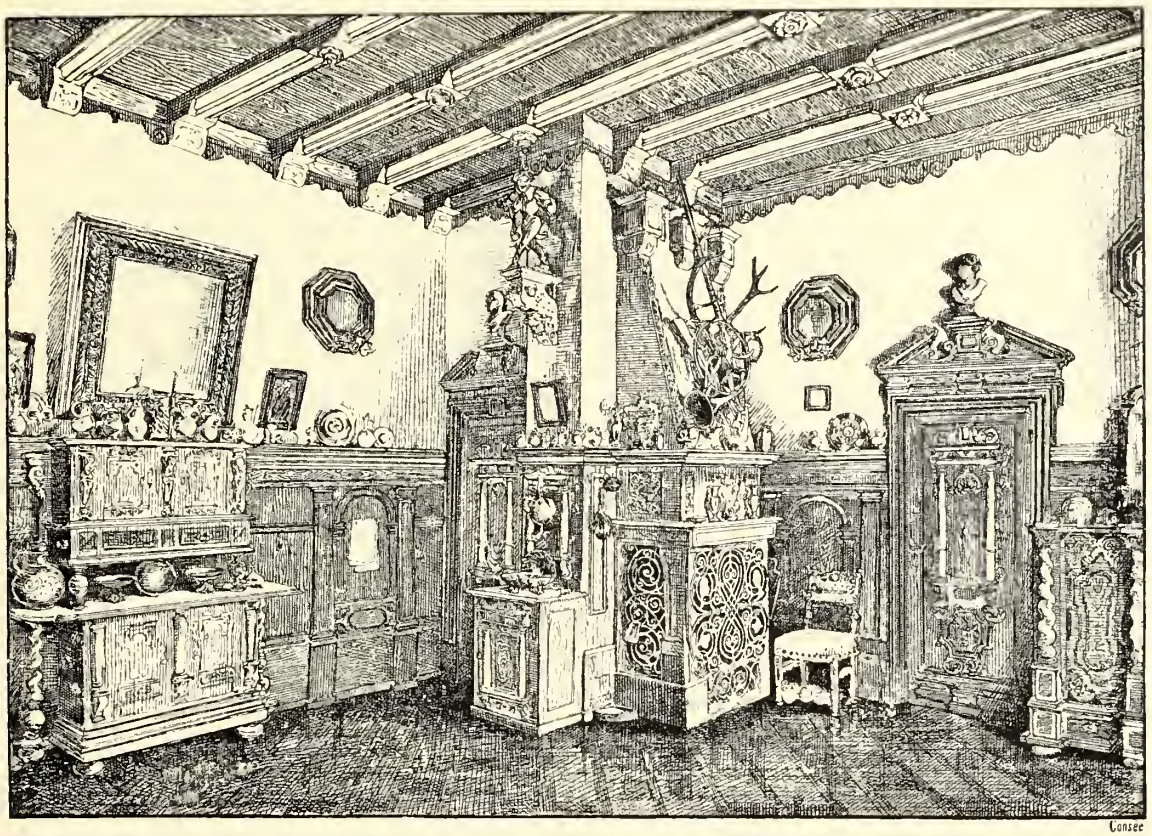
238] Käſtchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email (deutſche Spätrenaiſſance) von Ratzersdorfer in Wien.

Städte, welche ſich im 12. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, ſind frühe überſchattet von dem Bilde des alten Rom«. (Burckhardt.)

Während der Herrſchaft des gothiſchen Stiles, der, von wenigen Ausnahmen abgeſehen, in Italien nicht in ſeiner ganzen ſtruktiven Bedeutung zur Blüthe kam, ſondern weſentlich nur Anregungen zu einer eigenartigen Monumentalität und Façadendekoration gab, — im 13. und 14. Jahrhundert werden die Anklänge an die Antike zwar ſcheinbar ſchwächer. Aber gerade in der gothiſchen Zeit entwickelte der italieniſche Profanbau eine höchſt bedeutſame Groſsräumigkeit; er verzichtete faſt vollſtändig auf das ganze maleriſch-heitere

Beiwerk an Erkern, Wendeltreppen, lauſchigen Winkeln, an Waſſerſpeiern und ſonſtigem Dachzierrath, das wir zu derſelben Zeit in Frankreich und Deutſchland mit ſo viel Liebe und Phantaſie ausgebildet finden. So kommt es, daſs die italieniſche Innendekoration einen ſchroffen Uebergang zur eigentlichen Renaiſſance nicht durchgemacht hat. Der Bauſinn der Groſsen war ſtets auf monumentale Symmetrie gerichtet; ſchon der ſchreckliche Ezzelin († 1259) wollte durch ſeine maſſenhaften Palaſtbauten Bewunderung und Furcht erwecken. Die reichgeſchmückten Paläſte Venedigs, die feſtungsartigen florentiniſchen Stadtſchlöſſer aus dem 14. und 15. Jahrhundert verkünden heute noch den Ruhm ihrer Erbauer. Dazu nun das Streben der Päpſte, durch rieſenhafte Bauten der geſammten Chriſtenheit des Erdkreiſes zu imponiren; das immer wiederkehrende Projekt, die altehrwürdige Baſilika von St. Peter durch ein architektoniſches Weltwunder zu erſetzen, bis endlich 1507 Julius II. — »magnarum semper molium avidus« — alle Gründe der Pietät, allen Jammer um die Zerſtörung ſo vieler Heiligengräber erdrückte und die alte, freilich auch baufällige Kirche niederreiſsen lieſs.

Dieſe ganze, faſt mehr noch durch Ruhmesſucht und Herrſchaftsgelüſte, als durch Kunſtbegeiſterung genährte ſpätmittelalterliche Entfaltung des italieniſchen Bauweſens wird freilich verklärt durch den Glanz des edlen Dreigeſtirnes Dante-Boccaccio-Petrarca. Aber es währte ein volles Jahrhundert, ehe der Kultur des klaſſiſchen Geiſtes der Kultus der Steinruinen folgte (Brunellesco's und Donatello's Vermeſſungen 1405—1420). Obſchon das Griechiſche im Bereiche der gelehrten Studien hohen Anſehens ſich erfreute, und obſchon man die Tempel in Päſtum, Agrigent, Selinunt etc. vor Augen hatte, beſchränkte man ſich doch im Weſentlichen auf die Ruinen Roms und etwa Veronas. Der nationale Inſtinkt verfolgte dabei eben auch ein politiſches Ideal: Die Wiedergeburt der römiſchen Weltmacht. Andererſeits mag ſchon frühzeitig das ſtreng Doriſche als unvereinbar mit dem Bogen und der Kuppel erkannt worden ſein. Einmal erfaſst, wurde die neue Kunſtrichtung im Verlaufe des 15. Jahrhunderts mit ſtaunenswerthem Eifer und wundervoller Virtuoſität zu allſeitiger Entfaltung gebracht. Das Gothiſche verflüchtigt ſich daneben ſehr bald, ja es wird zur barbariſchen Kunſt geſtempelt (S. 228). Der vornehme Sinn der Italiener wird nicht beſſer gekennzeichnet als durch den Ausſpruch Alberti's (um 1450), »daſs die Schönheit in einer ſolchen Harmonie aller Theile liege, die bei jedem Hinzufügen oder Weglaſſen verlieren müſſe«. Und wie ſchön iſt das Motto an der Caſa Frigerio in Mailand: »Elegantiae publicae, commoditati privatae«. Neidlos können wir



239] Wohnzimmer des verſt. Franz v. Seitz zu München. Charakter der deutſchen Spätrenaiſſance.

zugeben, daſs die moderne Bau- und Dekorationskunſt auf italieniſchem Boden ihren Anfang genommen, — neidlos, da Niederdeutſche, Hubert van Eyck und ſeine Brüder, um dieſelbe Zeit (1410—1440) als Schöpfer einer neuen Malerkunſt in die Schranken traten.

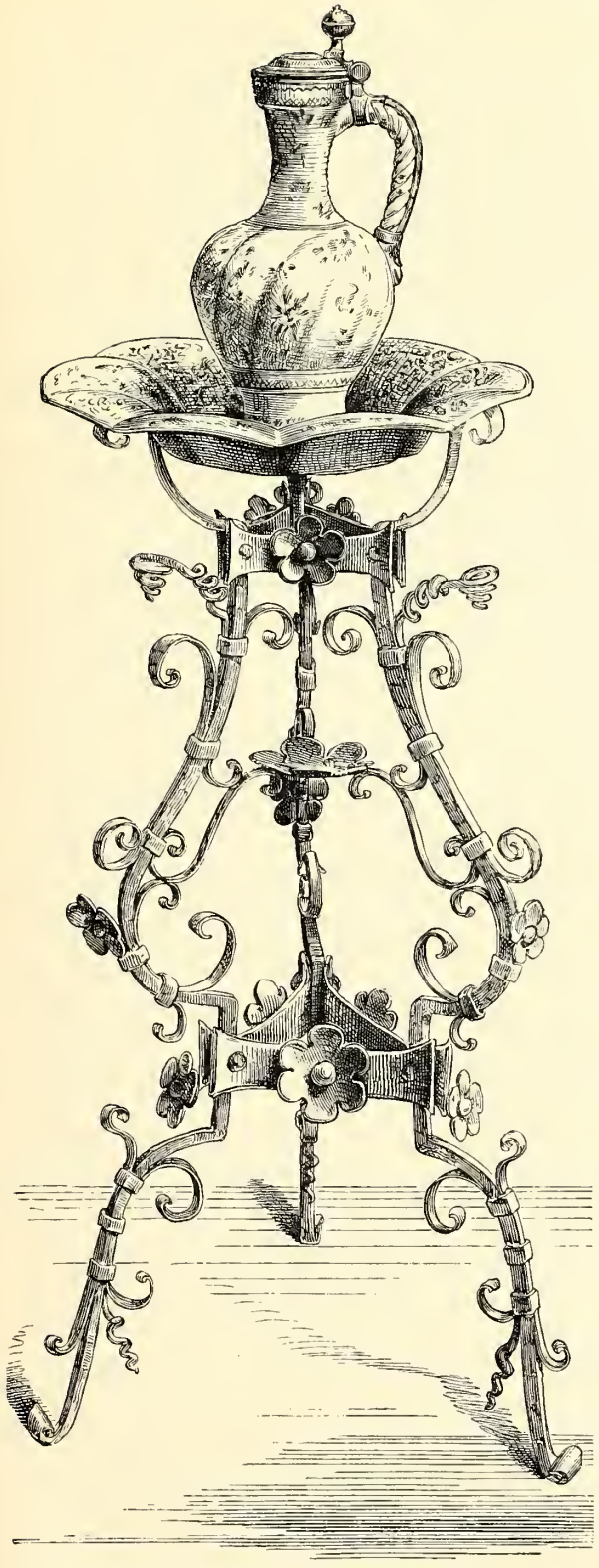
Daſs ſich die neue Kunſtrichtung zugleich ſo originell und univerſell entwickelte, und daſs ſie heute noch eine ſo unbedingte Anziehungskraft auf uns ausübt, iſt, wie ich glaube, hauptſächlich folgenden Urſachen zuzuſchreiben:

Erſtens iſt die Renaiſſance überhaupt kein Stil mit beſtimmt ausgeſprochenem organiſchem Prinzip — überhaupt *nicht »Bauſtil«,* wenn ich mir dieſes Paradoxon erlauben darf. Von dem griechiſchen Tempelſtil, vom gothiſchen Kirchenſtil können wir ſagen, daſs ihr ganzes Weſen ſich aus dem baulichen Grundgedanken logiſch entwickelt — die Renaiſſance dagegen hat eigentlich kein leitendes Prinzip, ſie iſt kein organiſcher, ſondern ein *Raumſtil*, der vermöge der Reichhaltigkeit und Adaptabilität ſeiner Ausdrucksmittel den verſchiedenſten Baugedanken ſich anbequemt. Im Gothiſchen und Griechiſchen iſt das Prinzip männlich,

der Raum iſt ihm unterthan, d. h. weiblich — in der Renaiſſance umgekehrt der Raum männlich, das Prinzip weiblich. Aus dieſer, wenn man will, etwas charakterloſen Hingebungsfähigkeit der Renaiſſance und ihrer architektoniſch-dekorativen Künſte erklärt es ſich, daſs ſie ſofort an zahlreiche Neugeſtaltungen gehen konnte, für welche die Antike keine Vorbilder überliefert hatte. In derſelben Weiblichkeit beruht auch die Fähigkeit der Renaiſſance, ſich (um bei dem Bilde zu bleiben) mit fremden Federn zu ſchmücken. (S. 49—50). In der Renaiſſance athmet Alles Eurhythmie, feine Belebung, frohe Sinnlichkeit, Dienſtfertigkeit bei allen ſchönen Abſichten. Sie macht es ſogar dem Talentloſen möglich, etwas verhältniſsmäſsig Schönes zu ſagen.

Zweitens war man, wenigſtens beim Beginne der Bewegung, ſehr weit davon entfernt, alles künſtleriſche Schaffen aus der *Architektur* und ihren Formen herzuleiten. Gerade die Ueberwucherung architektoniſcher Konſtruktionen und Zierformen war es ja hauptſächlich mit geweſen, welche die Gothik zuletzt unleidlich gemacht hatte; die früheren Perioden dieſes prächtigen Bauſtiles kennen, wie ich ausführlich dargelegt habe, ſolche Verderbniſs nicht und ſind thatſächlich noch jetzt und für alle Zeiten eine reiche Quelle ſtilvoller Formenbildung. Ein Thongefäſs, ein eiſernes Gitter, ein Stuhl, eine Lampe, ein Becher und tauſend andere Dinge können und ſollen ganz unabhängig von der Architektur gebildet werden; ſobald dieſe Scheidung aufhört, ſobald an die Stelle der zweckmäſsigen und künſtleriſchen Individualiſirung der Gegenſtände die Schablone der Architekten tritt, beginnt der Verfall. Auch die Renaiſſance hat ſpäter, als die Baukunſt mehr und mehr in die Feſſeln der Vitruvianiſchen Lehre geſchmiedet worden, unter ſolchen Einflüſſen gelitten; die Raffael-Holbein'ſche Zeit aber war davon nahezu frei.

Ein dritter günſtiger Umſtand war der anfängliche Mangel an Vorbildern aus der häuslichen Einrichtung der alten Römer. Bei den ſtark antiquariſchen Neigungen des Cinquecento iſt anzunehmen, daſs man nicht bloſs die baulichen Ruinen, ſondern auch die Tiſche, Stühle, Betten, Schränke und andere Geräthe der Kaiſerzeit imitirt haben würde, welche bei aller Zierlichkeit zum groſsen Theile doch nichts weniger als nachahmenswerth, zum Theil ſogar ſehr langweilig und zopfig und den modernen Bedürfniſſen nicht entſprechend waren. Auch die Gewebemuſter der Alten waren verſchollen. Um ſo glücklicher war die Renaiſſance in der Wiederaufnahme antiker Formen bei der Bildung von Thongefäſsen und Bronzearbeiten, welche dem Zerſtörungswerk der Jahrhunderte



240] Dreifufs aus Schmiedeeifen,
im Befitze des Profeffors Bergau in Nürnberg.

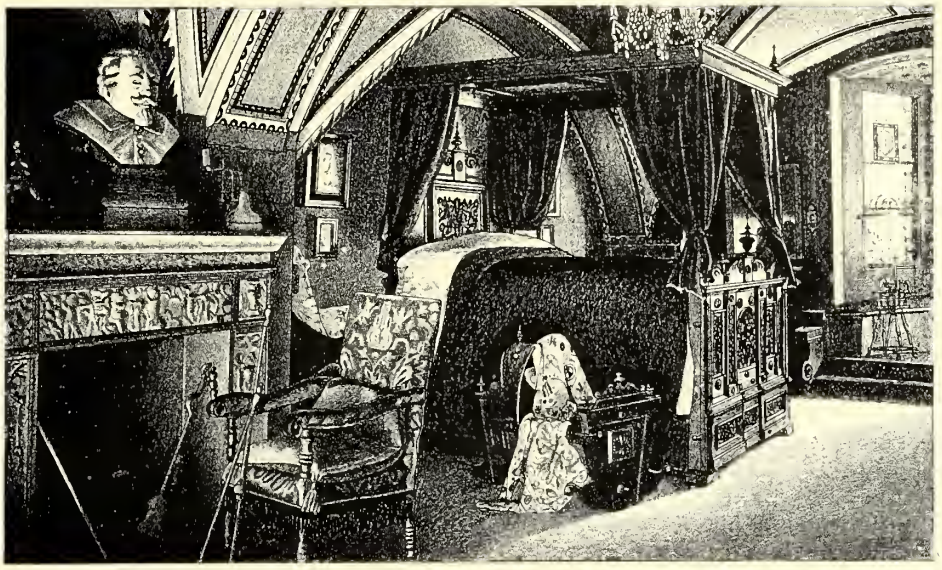
HIRTH, D. ZIMMER

in ficheren unterirdifchen Verftecken entrückt gewefen waren. So lag gerade in der Unvollkommenheit des Bildes, welches die erhaltenen Ueberrefte von der antiken Dekoration gaben, eine fehr erfprieſsliche Nöthigung, auch andere als gerade klaffifch-antike Formenelemente aufzunehmen. Mit befonderem Eifer wurden namentlich orientalifche Gefäfse aus Thon und Metall und Stoffmufter adoptirt und imitirt, und das arabifche Ornament, welches fchon in der Gothik eine fo grofse Rolle fpielt, dort aber vielfach entftellt und »umftilifirt« erfcheint, wurde in der umfaffendften und urfprünglichften Weife für die neue abendländifche Kunft dienftbar gemacht. Daneben blieb auch gar Vieles in Ehren, was noch aus der byzantinifchen, romanifchen und gothifchen Zeit ununterbrochen in Gebrauch geblieben war, fo jene prachtvollen grofsgemufterten Stoffe, welche wir fo oft auf Oelbildern und Holzfchnitten von Meiftern der Frührenaiffance, ja felbft noch in den Frauentrachten eines Joft Amman etc., dargeftellt finden. Und wie viel uralte Volkskunft fpiegelte fich in den Stickereien der Renaiffance, z. B. in der fogenannten »Holbeintechnik«, deren Name uns nur beweift, wie pietätvoll einer der gröfsten Meifter auch das in der Heimath Althergebrachte zu behandeln verftand, wenn es feinem Schönheitsgefühl entfprach; heute wiffen wir, dafs ähnliche Mufter in derfelben Technik fchon im dritten und vierten Jahrhundert in Aegypten vorkamen. So ward überall

der Ueberlieferung ihr Recht gegeben, und wenn dabei auch eine gewiſſe naive Abſichtsloſigkeit, welche es mit der hiſtoriſchen Kritik nicht ſehr genau nahm, förderlich gewirkt hat, ſo kann man doch ſagen: der Grundzug der Renaiſſance war Reſpekt vor der Individualität der Gegenſtände und vor der als klaſſiſch, d. h. als unübertroffen anerkannten Form.

Viertens war die Renaiſſance in ihren Anfängen dadurch begünſtigt, daſs die hervorragendſten Künſtler es nicht verſchmähten, ſich mit Aufgaben der Dekoration und des Kunſtgewerbes zu befaſſen. Die Kluft zwiſchen Künſtlern und Handwerkern, welche trotz der Aufhebung des Zunftzwanges ſpäter immer breiter geworden iſt, exiſtirte damals noch nicht. Die Mitarbeit der Talentvollſten gab aber der ganzen Bewegung einen künſtleriſchen Schwung, der auch den zahlreichen Nachahmern zu Gute kam. Und in der Nachahmung beruhte ja die groſse Produktionsfähigkeit jener Epoche. Wir machen uns heute nur unvollkommene Begriffe von den zahlreichen, die Imitation begünſtigenden Hilfsmitteln der alten Meiſter, welche ſich ſo gerne begnügten, die Ideen und Entwürfe Anderer auszuführen oder Schönes einfach zu kopiren. Indeſſen dürfen wir doch nicht annehmen, daſs lediglich ſelbſtloſe Hingabe an das Schöne die alten Meiſter beſtimmt habe, oft ihr Leben lang die Rolle geſchickter Nachahmer zu ſpielen; ausſchlaggebend mag dabei eher die wirthſchaftliche Nöthigung geweſen ſein: das Publikum der Liebhaber ſtellte ſeine Anſprüche, an einer gediegenen Kopie war ihm mehr gelegen als an einem mangelhaften Original. Die Kopie oder die Benutzung allgemein zugänglicher Entwürfe und Vorlagen war aber um ſo erträglicher, als durch die Handarbeit (ſelbſt bei Metallguſs durch das Ciſeliren) jedem Exemplar eine gewiſſe techniſche Selbſtſtändigkeit gegeben wurde.

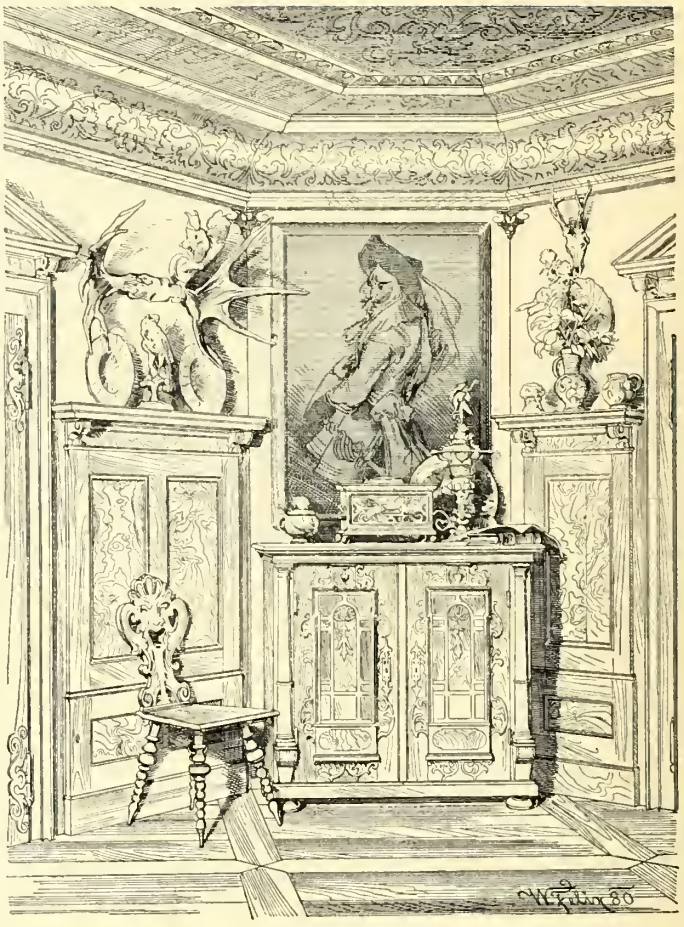
Der Verſuch nun, die *Formenentwicklung* ſeit dem erſten Bruch mit der Gothik überſichtlich darzuſtellen, ſtöſst auf groſse Schwierigkeiten. Ein vollkommen klares Bild läſst ſich eigentlich nur durch die Anſchauung, durch fleiſsige Vergleiche von Ornamentſtichen, ausgeführten Gegenſtänden etc. aus den verſchiedenen Perioden und Ländern gewinnen. Erſt nach oder bei ſolchem Detailſtudium können die nachfolgenden Bemerkungen von einigem Nutzen ſein. Ein ſehr bequemes Orientirungsmittel bietet mein »Formenſchatz« dar, wenn man ſich die Mühe gibt, die (bis jetzt ca. 1500) Blätter desſelben nach den einzelnen Meiſtern reſp. Schulen zu ordnen. Einige Anhaltspunkte gewähren aber auch ſchon die Illuſtrationen des vorliegenden Werkes.



241] Schlafzimmer, Spätrenaiſſance, im ſtädt. Muſeum zu Salzburg, geſtellt durch den verſt. Direktor Schiffmann.

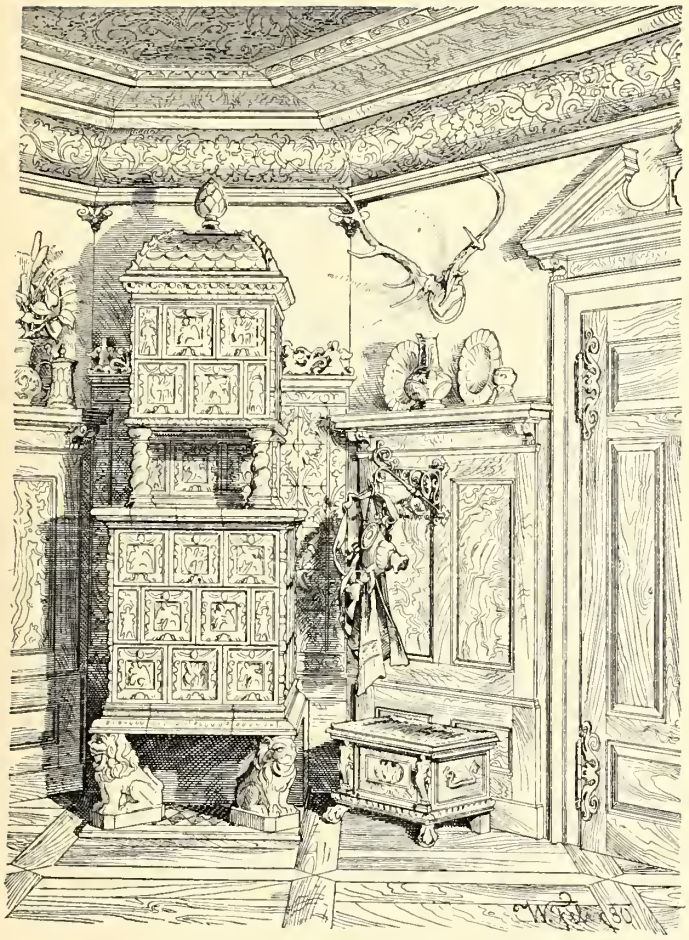
Vor Allem muſs man bei jeder Form unterſcheiden, ob ſie der Struktur eines Gebrauchsgegenſtandes angehört, oder ob ſie nur als ſinnbildliche Andeutung oder als bloſses Ornament auftritt. Die Säule z. B. iſt hier wirklicher Laſtenträger in der Architektur, dort nur ein zierliches Phantaſiegebilde auf einer grotesken Wandmalerei; zwiſchen beiden Erſcheinungen ſteht ihre Anwendung als Halbſäule an den Façaden der Gebäude, Vertäfelungen und Schränke — gewiſſermaſsen eine halbe Wirklichkeit. In jedem Falle muſs man ihr, ihrem Sinne entſprechend, eine Grundlage und wohl auch Etwas zu tragen geben; aber ihre Form wird eine um ſo freiere ſein dürfen, je mehr ſie ſich dem Ornament nähert. Dieſelben Dinge, welche als ſtruktive Elemente der Architektur oder Tektonik in ſtreng konventionellen, ernſten Formen auftreten, z. B. Giebel, Liſenen, Niſchen etc., ertragen als bloſser Zierrath die übermüthigſte Künſtlerlaune. Und umgekehrt müſſen Motive, welche aus der lebendigen Welt ſtammen und urſprünglich der freien Ornamentik angehören, deſto ſtrenger ſtiliſirt, d. h. dem Zweck und der Technik angepaſst werden, je wichtiger ihre Rolle beim *Aufbau* eines Gegenſtandes iſt. Ein Nereidenleib, der den Henkel eines Kruges abgeben ſoll, muſs vor allen Dingen nach den Erforderniſſen des Gefäſses ſelbſt gebildet werden: erſt kömmt der Henkel, dann die lebensvolle Figur, deren Formen bei allem Realismus im Einzelnen ſich doch im Ganzen dem Zwecke des mit dem Gefäſse organiſch verbundenen Griffes unterordnen müſſen. Aehnlich

bei der Karyatide, dem Löwenfufs u. f. w. Solche Scheidung der Formenbehandlung nach ftruktiven und ornamentalen Rückfichten ift für die guten Zeiten der Renaiffance charakteriftifch. Ich erinnere nur an das heitere Spiel, welches Raffael, Dürer, Holbein und viele Andere auf ihren Wandmalereien und Zeichnungen mit den Details der Architektur getrieben haben, woraus ihnen Niemand den Vorwurf machen wird, dafs fie in der Wirklichkeit der Tektonik und Geräthbildung das Barocke gewollt oder auch nur begünftigt haben; im Gegentheil, gerade *praktifche* Aufgaben behandeln diefe Meifter der Frührenaiffance mit einem bis jetzt nicht wieder erreichten Feingefühl für das ftiliftifch Richtige. Die, mit dem Namen des Barocko freilich fehr unficher bezeichnete Entartung beginnt erft da, wo die Form die natürlichen Grenzen des Zweckes und der Technik überfpringt, womit ja nicht gefagt fein foll, dafs etwa Alles oder auch nur das Meifte, das die fog. Barockzeit an praktifchen Dingen gefchaffen, ftilwidrig gewefen fei!



242 & 243] Partien eines Wohnzimmers, deutfche Spätrenaiffance.

Der allgemeine Charakter der verfchiedenen Perioden wird im Wefentlichen bedingt durch das Verhältnifs des Ornamentalen zum Struktiven. In der Zeit der Frührenaiffance und in ihrem Geifte vielfach noch hundert Jahre fpäter erfcheint der reichfte Schmuck ganz unmittelbar als Beftandtheil oder Verftärkung des Aufbaus, beide find innig zu einer harmonifchen Gefammtwirkung verbunden, aber das Struktive *herrfcht*, das Ornament ift ihm unterthan. Der Geift der Hochrenaiffance dagegen ift darauf gerichtet, das Struktive durch Verftärkung der Formen vom Ornamentalen unabhängig zu machen, fo dafs das letztere faft als eine überflüfsige Zuthat erfcheint; es wird fremd, herzlos, fchablonenhaft, weil



Für die eigene Wohnung entworfen und hergeſtellt vom Verfaſſer.

es dem Struktiven nicht mehr eingeboren iſt. Die Spätrenaiſſance iſt charakteriſirt durch das Beſtreben nach reicherer und luſtigerer Erſcheinung, indem ſie gleichzeitig die ſtruktiven und die ornamentalen Formen der Hochrenaiſſance verſtärkt und vermehrt; in dieſer forcirten Ueberladung, welche nicht ſelten zu wohlthuender Harmonie gelangt, geht dann das Barocko noch weiter: die ſtruktiven Formen werden theilweiſe gebeugt, entſtellt, um entweder ſelbſt zum Ornament zu werden, oder dem manierirten Zierrath beſſer als Folie zu dienen. Das Geheimniſs der Frührenaiſſance, welches weſentlich im Maaſshalten beruhte, iſt nun unrettbar verloren. Im Barocko herrſcht immerhin noch eine gewiſſe Symmetrie, welche die Verrenkungen der rechten Seite auf der linken wiederholt. Aber vielleicht iſt es gerade dieſe Gleichſeitigkeit, welche den Schnörkelgeiſt der Zeit unbefriedigt läſst; und das Licht der Welt erblickt der leichtſinnige Schelm Rococo: das Struktive wird lebendig und ſucht ſich nach allen Richtungen unregelmäſsig in eine eigenartige Ornamentik aufzulöſen, welche weder Blatt noch Gefieder oder Flamme, ſondern ein bis dahin ungekanntes Symbol ſinnlicher Verflüchtigung zu ſein ſcheint; das feſte Stützen- und Rahmenwerk aber, das der Auflöſung noch trotzt, wird zu vergoldeten Ruinen, in denen Liebesgötter und Kammerkätzchen ihren Spuk treiben. Endlich kommt als unumgängliche Entnüchterung der klaſſiſche Zopf, zunächſt in ebenſo reizendem Gewand (Louis XVI.), zuletzt plump und aufdringlich (Empire) zur Geltung. Das iſt ganz kurz der Verlauf der Renaiſſance, oder vielmehr — wie wir ſehen werden — der immer wiederkehrenden »Renaiſſancen« des antiken Dekorationsprinzips.

Indeſſen iſt die hier ſkizzirte Entwickelung durchaus keine ſtetig fortſchreitende: dann und wann treten ſogar rückläufige Tendenzen auf; durch einzelne Künſtler oder Kunſtfreunde wird der Geſchmack vorübergehend in eigenthümliche Bahnen geleitet; die verſchiedenen Kunſtzweige, Gewerbe und Techniken folgen der allgemeinen Bewegung in ſehr ungleichem Tempo. Dazu die Verſchiedenheiten nicht blos von Land zu Land, ſondern von Stadt zu Stadt. Das Detailſtudium dieſer Verhältniſſe iſt ſehr reich an Ueberraſchungen. Da iſt ein Zinngieſser, der noch am Schluſſe der ganzen Epoche zu ſeinen Krügen dieſelben Formen benutzt, die vielleicht der Urgroſsvater dereinſt aus der gothiſchen Zeit herübergerettet; dort ein Goldſchmied, der in der Zeit des dreiſsigjährigen Kriegs noch Bleimodelle aus der Holbeinzeit anwendet u. ſ. w. Die Neuerungen in den kunſtgewerblichen Formen, welche meiſtens in den Vorlagen der Künſtler ihren Ausdruck finden, ſchreiten naturgemäſs nicht ſo raſch und allgemein voran, wie die Moden in der Bekleidung, und wenn wir von Einrichtungen im Stile z. B. Karl's V., Maximilian's II., Franz I. oder Henri II. ſprechen, ſo dürfen wir es mit den aus allerlei Merkmalen nachträglich konſtruirten Geſammtbildern nicht gar zu genau nehmen.

Die Entwickelung der *architektoniſchen* Formen der italieniſchen Frührenaiſſance war im Allgemeinen folgende: Aus dem Romaniſchen ſtammt die Anwendung der Bogen auf Säulen, eine durchaus nicht »antikiſche« Zuſammenſtellung, welche nun zu den reizvollſten Arkaden, Loggien, Vorhallen etc. verwandt wird. Auch die Baluſtrade iſt dem Romaniſchen entlehnt (die friesartigen Arkaden mit Zwergſäulen; durchgebildete Baluſtraden ſchon an S. Marco in Venedig). Die Bogen werden oft über $^2/_3$ des Radius überhöht und, um den Bau noch ſchlanker erſcheinen zu laſſen, wird zwiſchen Bogenanſatz und Säulenkapitäl noch ein Gebälkwürfel mit Geſims eingeſchoben. Daneben kommt das gerade Gebälk unmittelbar über den Säulen nur ſeltener vor. Die Kapitäle und Gewölbekonſolen haben faſt ausſchlieſslich den, indeſſen ganz frei behandelten korinthiſchen Typus, ſeltener den joniſchen. Die ſtrengen antiken Formen werden äuſserſt wenig angewandt. Am beliebteſten iſt das ſog. florentiniſche Kapitäl, mit Delphinen oder Vögeln, in der Mitte eine ſchlanke Vaſenform u. dgl. (Fig. 104). Ueberhaupt kehrt man ſich noch nicht viel an die antiken »Ordnungen« mit ihren genau vorgeſchriebenen Gebälkfrieſen etc. Die Säulenſchäfte ſind meiſt glatt, manchmal mit Basreliefornamenten ganz überzogen, faſt nie kanellirt. Die Pilaſter, oft mit reich ſkulpirter Füllung und ebenſo reichen

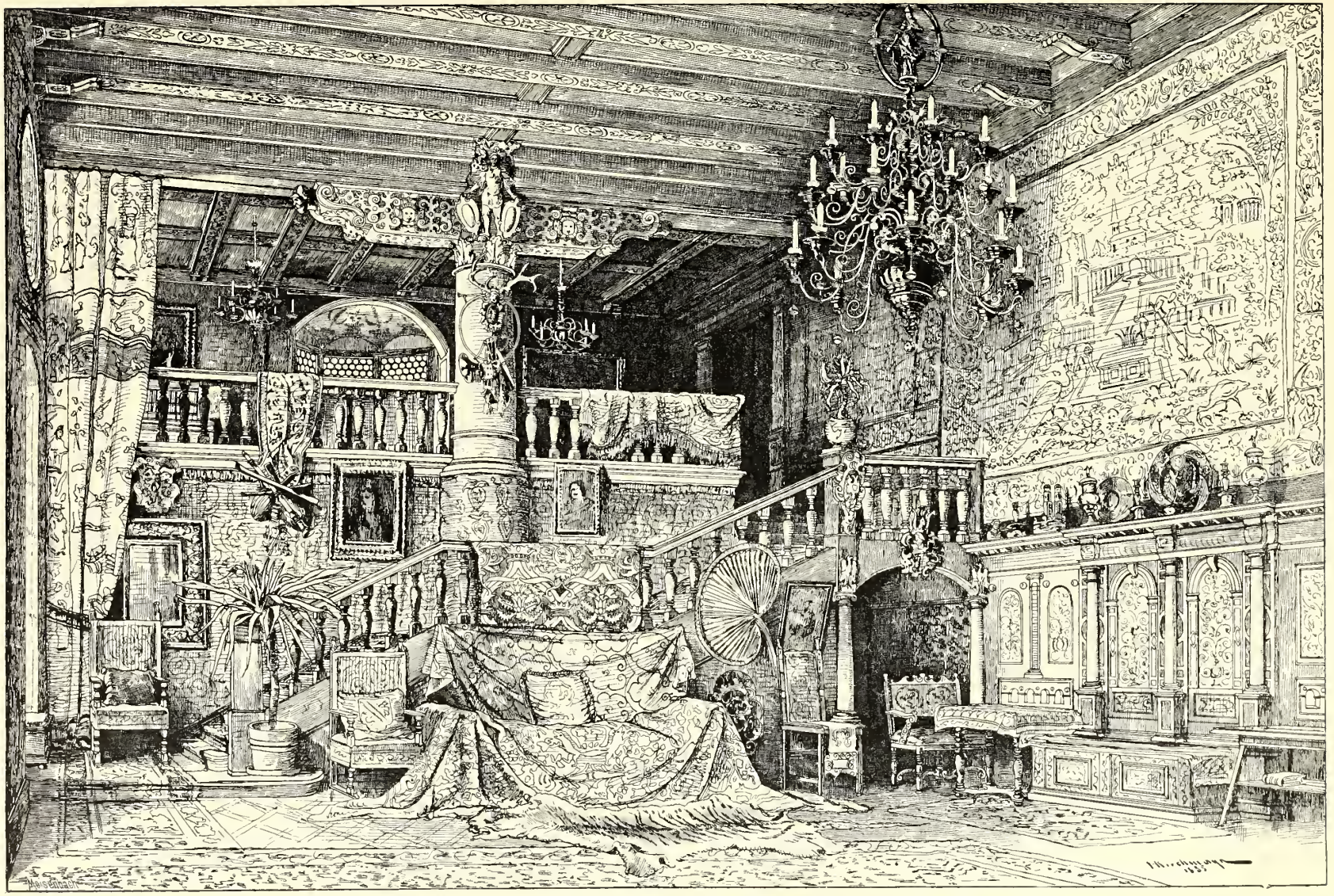
244] Tiſch und Stuhl, ausgeführt in der Fachſchule zu Grulich in Böhmen; Krug von Frl. Bertha Flegel in Wien.

Kapitälen, werden maſſenhaft an den Façaden angewandt, indeſſen nicht eigentlich als Fenſtereinfaſſungen, ſondern als vertikale Mauereintheilungen *zwiſchen* je zwei Fenſtern, an die horizontalen Stockwerkgeſimſe oben und unten anſtoſsend. In Venedig wie in Toscana ſind die Bogenfenſter ſehr beliebt; ein Säulchen trennt die Oeffnung in zwei, oben gleichfalls runde Theile, das Bogenfeld iſt durch ein kleines Rundfenſter oder Medaillon ausgezeichnet. Ueberhaupt ſpielt das Medaillon als Façadenſchmuck eine groſse Rolle. Die Kranzgeſimſe der Häuſer haben oft noch mittelalterliche Formen (ſogar Schieſsſcharten und Halbbogenfrieſe mit ſchmalen Konſolen), ſehr beliebt ſind aber auch die weitvorſpringenden Dächer mit polychrom bemalten Kaſſetten, auf ebenſo reich behandelten Sparren liegend. An die eigenthümlichen Bildungen der florentiniſchen Ruſtika, der venezianiſchen Inkruſtation und des oberitalieniſchen Backſteinbaues kann ich nur flüchtig erinnern. Was die Gewölbe anbelangt, ſo hat die italieniſche Frührenaiſſance das romaniſche Kreuzgewölbe prinzipiell aufgegeben — ebenſo wie ſie den Bündelpfeiler, die Gurten und Rippen vermieden hat. An ſeine Stelle trat das

Tonnengewölbe mit halbrundem oder eliptiſchem Durchſchnitt, mit und ohne Seitenkappen, ferner das ſog. böhmiſche, an die Kuppel erinnernde Gewölbe, das backofenförmige ſog. Kloſtergewölbe, endlich die vollendete Kuppel; alle dieſe Formen, glatt oder mit konzentriſch ſich verjüngenden, vier- oder mehreckigen Kaſſetten. Auch an den geraden Decken bildete die Kaſſetteneintheilung den vornehmſten Schmuck, bei Ausführungen in Holz meiſt polychrom. Die Stuckodekoration und Groteskenmalerei an den Decken kam erſt in der Zeit des Uebergangs zur Hochrenaiſſance (Raffael, Giulio Romano etc.) in Schwung.

Im Allgemeinen kann man ſagen, daſs anfänglich Thür- und Fenſterumrahmungen an weltlichen Gebäuden zu kräftiger Erſcheinung viel weniger durch ſtarke Profilirungen, weit vorſpringende Geſimſe, Giebel, Konſolen u. dgl., als durch ein eurhythmiſches zierliches Schmuckwerk geſteigert wurden, welches ſich beſcheiden den ſtruktiven Formen unterordnete. Ein ganzes Syſtem von klaſſiſchen Einfaſſungen: Perlenſchnur, Eierſtab, Mäander, Wellenband, Zahnſchnitt, Tropfen, Blatt- und Fruchtreihen etc. kam dabei in reichem Wechſel, flach und gewulſtet, zur Anwendung. Frieſe und Füllungen, Thür- und Fenſterbekrönungen, ſelbſt die Schäfte und Kapitäle der Säulen erhielten daneben eine liebenswürdige Ornamentik, in welcher allerlei ſtiliſirte Pflanzenmotive eine Hauptrolle ſpielen, auſserdem aber ward hier der ganze Reichthum der mythologiſchen und bibliſchen Figurenwelt entfaltet. Albrecht Dürer hat mehrfach verſucht, den klaſſiſchen Zierrath durch einen rein deutſchen zu erſetzen, ohne damit durchzudringen. Die Vorſtellungen aus der alten Welt waren eben zu ſehr mit der ganzen Geiſtesrichtung der Zeit verwachſen, ihre Symbolik war zu ſehr Gemeingut der Gebildeten, um entbehrt werden zu können. Indeſſen gewährte dieſe Art des Schmuckes trotz ihrer beſchränkten Motivenauswahl der künſtleriſchen Freiheit den weiteſten Spielraum und auch in ihr konnten die verſchiedenen Nationalitäten ihre Eigenart recht wohl zur Geltung bringen. Endlich hat die Frührenaiſſance zur Belebung gröſserer Flächen ſich vielfach ein- und mehrfarbiger ſymmetriſcher Eintheilungen bedient, die uns an den Gebäuden, hier als kraftvolle Ruſtica, dort als zierliche Inkruſtation, an den Holztäfelungen und Schränken als Intarſia entgegentreten.*) Die polychrome Marmorinkruſtation,

*) Beſteht eine innere Verwandtſchaft dieſer verſchiedenen Dekorationsmittel, welche in der Backſtein- und polychromen Sandſteinfaçade vielleicht gemeinſame Vorgänger haben? Burckhardt (Ren. in Italien § 131): »Die Renaiſſance zuerſt reſpektirte und verherrlichte eine beſtimmte Fläche als ſolche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotivs im Raum, ſeine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad ſeines Reliefs oder ſeiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes ſchaffen zuſammen ein in ſeiner Art Vollkommenes«.



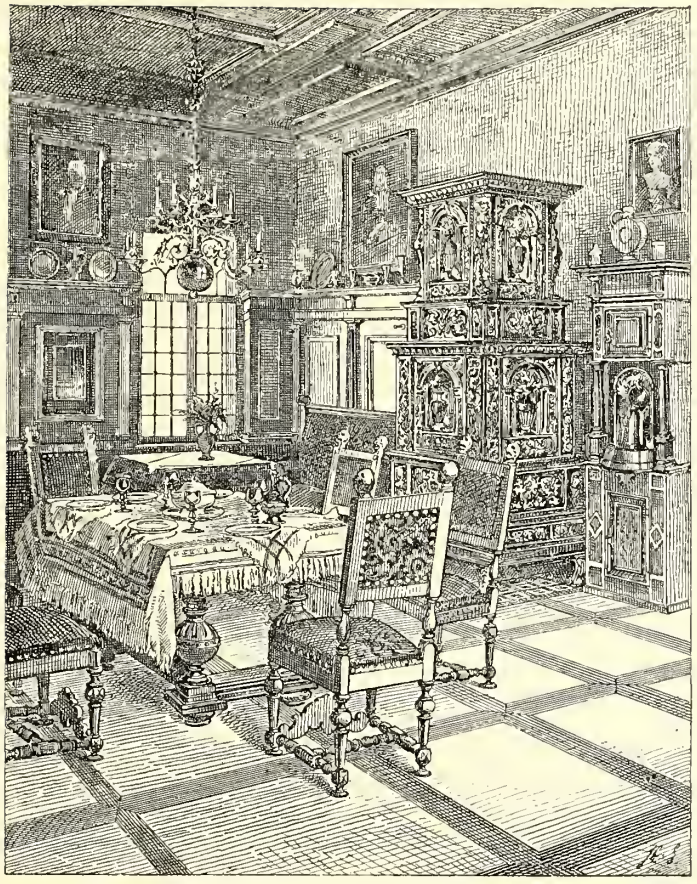
245] Saal mit Freitreppe und Erkerempore, im eigenen Hauſe eingerichtet vom Verfaſſer.

(Der Plafond des Saales geſchnitzt, derjenige der Empore eingelegt; die Säule mit reich geſchnitztem Tragbalken, Nürnberger Arbeit um 1560; die Fenſterwand mit Groteskenmalerei auf weiſsem Grund; die Wand rechts: unten eingelegte Vertäfelung, um 1560, oben Gobelins, um 1570, an der Treppenwand gelbgrünes Seidengewebe, um 1530; übrigens blaue, rothe etc. gothiſche Sammte, Brokatſtoffe, perſiſche Teppiche etc.; vgl. Fig. 77.)

wie wir ſie noch heute an Palaſt- und Kirchenfaçaden Venedigs, an der Certoſa di Pavia u. ſ. w. ſehen, ward bald aufgegeben, um ſo länger aber behauptete ſich ihre Schweſter in Holz an den Vertäfelungen und Schränken unſerer *deutſchen Schreiner*. Ich meine hier nicht allein die figürlichen Einlagen, welche ja in Italien viel früher als bei uns ſchwunghaft betrieben wurden, ſondern in erſter Linie jene geometriſchen Furnituren aus verſchiedenen, oft fünf bis ſechs Holzarten.*) An dieſer heiteren und durchaus ſtoffgerechten Dekorationsweiſe der Frührenaiſſance haben die deutſchen Schreiner ſelbſt noch in einer Zeit (um 1620 und ſpäter!) mit rührender Zähigkeit feſtgehalten, als die Baukunſt durch das Stadium der Entnüchterung bei den Ungeheuerlichkeiten der Bernini und Borromini und des Jeſuitenſtils angekommen war.

Man mag an den Baukonſtruktionen der Frührenaiſſance noch ſo viel auszuſetzen haben: mit den Reizen ihrer Façaden, mit ihrer heiteren Flächenbelebung hat ſie Alles übertroffen, was jemals hierin geleiſtet worden iſt. Es war eine liebenswürdige, oft kindlich naive Vereinigung antiker Anregungen mit romaniſchen und gothiſchen, ſelbſt mit byzantiniſch-orientaliſchen Erinnerungen. Aber ſchon zu Anfang des 16. Jahrhunderts regte ſich in Italien der Geiſt des Widerſpruchs gegen dieſe künſtleriſch-freie Dekorationsweiſe. Mit der allgemeiner gewordenen Bauluſt war das Bedürfniſs einer gröſseren Zahl geſchickter Baumeiſter entſtanden; hatten ſich bis dahin in der Regel Maler, Bildhauer und Maurer je nach ihrer Befähigung in die äuſseren Bauarbeiten getheilt, wobei den künſtleriſchen Auffaſſungen gern ein weiter Spielraum gegönnt geweſen war, — ſo kam nun immer mehr die Schulung eigentlicher Architekten auf, die erklärlicher Weiſe beſtrebt waren, ihre Kunſt von der Bildhauerei und Malerei ſo viel als möglich zu emanzipiren. Dem Uebergewicht, welches Zirkel und Lineal über die freie Hand davontrugen, kam das ſtrengere Studium antiker Baureſte ſehr zu Statten. Alle Profilirungen, Kehlungen, Verkröpfungen, Karniefe, Geſimſe erhielten kräftigere Formen, gröſsere Schatten, um das Struktive maſſiger hervortreten zu laſſen. War der Façadenſchmuck der Frührenaiſſance vorwiegend auf die Farbe und das zarte Basrelief begründet, ſo kam nun das Hochrelief zur Herrſchaft. Mit der Verſtärkung der Formen ging die Vereinfachung derſelben Hand in Hand. Die Pilaſter, deren Füllungen früher reich ornamentirt waren, wurden nun einfach kanellirt oder glatt. Die korinthiſche Säule, bisher

*) Vgl. Fig. 154 und 193, ſowie »Formenſchatz der Ren.« No. 146, 168 und 179; 1879 No. 9 und 10.



246] Speiſezimmer, Spätrenaiſſance;
hergeſtellt von C. W. Fleiſchmann in Nürnberg.

faſt ausſchlieſslich in Gebrauch*), wird nach altrömiſchem Vorbild ſtrenger ſtiliſirt; daneben werden immer häufiger die ioniſche, doriſche und toskaniſche Säule angewendet, und auf die richtige Behandlung der verſchiedenen »Ordnungen« bis in die kleinſten Details der Baſen, Schäfte, Kapitäle, Geſimſe und Friefe wird groſses Gewicht gelegt. Die Rundbogen der Fenſter werden entweder ganz aufgegeben oder doch mit einer rechteckigen Einfaſſung umgeben; die romaniſche Theilung der Fenſter durch Säulchen verſchwindet. Uebrigens iſt es doch wieder nur das *Detail* der römiſchen Antike, welches über alle ſonſtigen Anklänge den Sieg davon trägt; in der Anwendung desſelben ſchalten und walten die Baumeiſter der Hochrenaiſſance ungefähr ebenſo frei, wie die altrömiſchen vorher mit den griechiſchen Details verfahren waren. So hat die maſſenhafte Einfügung von Säulen und Halbſäulen in die Façaden weltlicher Gebäude keinen Vorgang in der römiſchen Antike. Es dauerte auch nicht lange, ſo wurden die *aediculae* (kleine, an die Wand angelehnte Tempelchen) des Pantheon auf die Portale und Fenſter der Paläſte und Wohngebäude übertragen, wobei der Giebel über den Säulen abwechſelnd als ſtumpfwinkeliges Dreieck und als Kreisſegment aufgeſetzt wurde. Der Giebelauffatz wurde häufig auch ohne Säulen angebracht, welche letzteren dann durch mächtige, weit vorſpringende Konſolen erſetzt wurden. Unterhalb des Fenſters wurde, als Gegengewicht gegen das weit vorſpringende Geſims, eine förmliche Bank angebracht. Die Niſche ward als rein dekoratives Mittel der Flächenbelebung ausgebildet, oft als

*) Vgl. z. B. den reichen Schmuck derſelben bei Andrea Sanſovino, »Formenſchatz« 1879 No. 76.

Mittelſtück einer reich profilirten Liſene; die weitſtrahlige Muſchelſchale füllte, fein ſtiliſirt, dann wohl die Rundung der Niſche aus, welcher häufig eine ſarkophagartige Baſis gegeben wurde. Wenn auch dieſe und andere Gepflogenheiten gerade nicht immer dazu angethan waren, das Streben nach groſsen, vornehm-ernſten Eindrücken zu unterſtützen, ſo hat doch die Hochrenaiſſance in dieſer Richtung Erſtaunliches geleiſtet und namentlich auch für die Harmonie der inneren und äuſseren Raumeintheilung der Profanbauten ewig Muſtergiltiges geſchaffen. Aber freilich zum guten Theile auf Koſten der Anmuth. Der heitere Schmuck der Frührenaiſſance wurde entbehrlich, von vielen Baumeiſtern abſichtlich gemieden. Den Erſatz bildete, abgeſehen von den Triglyphen, Metopenfiguren und anderem durch die Säulenordnungen bedingtem Zierwerk, ein verhältniſsmäſsig dürftiger, faſt ſtereotyper Ornamentſchatz: Masken, Löwen- und Engelsköpfe, Palmetten, Guirlanden, Roſetten, Trophäen, Muſcheln, Vaſen — alles noch maaſsvoll, edel ſtiliſirt und meiſtens am rechten Platze. Das gilt auch von dem Zierſchild *(cartoccio, cartouche)*, welcher erſt ſpäter die abſonderlichſten Formen annahm und von der Volute (ſchneckenartigen Verzierung). Von den zahlreichen pflanzlichen Motiven, welche die Frührenaiſſance in fein realiſtiſcher Weiſe verwandte, blieb faſt nur noch das Akanthusblatt übrig, welches nun immer derber und plaſtiſcher wurde. Sehr beliebt wurden bald die Baluſtraden mit zierlich profilirten Säulchen, nicht blos als Bekrönungen der Häuſer und zur Abtheilung ganzer Stockwerke, ſondern auch vor einzelnen Fenſtern. Frieſe und Füllungen ſchmückte man gern mit Inſchriften in den prachtvollen altrömiſchen Majuskeln. Eine beſondere Stellung behaupteten die *gemalten* Façaden, welche oft ganze Straſsenzüge einnahmen; aber während die Frührenaiſſance ihre Malereien dem Zwecke einer harmoniſchen Dekoration unterordnete, wobei es viel weniger auf das *Was* als das *Wie* der Darſtellungen ankam, — ſtellte ſich mit der Hochrenaiſſance, deren ſtark plaſtiſcher Sinn ſich ohnehin nicht wohl mit der gemalten Tektonik vertrug, immer mehr ein tendenziöſer Zug ein: man malte eigentlich nur noch Bilder auf die Häuſer, aber keine »Façaden« mehr.

Dieſe Entwickelung nahm in *Italien* die Zeit von 1440 bis 1550 ein; der Uebergang von der Früh- zur Hochrenaiſſance vollzog ſich dort etwa in den Jahren 1500 bis 1515. In *Deutſchland* ſuchen wir eine ſolche Grenzſcheide vergeblich. Als die deutſchen Maler, Steinhauer, Maurermeiſter und Goldſchmiede in gröſserer Zahl nach dem gelobten Lande der »antikiſchen« Kunſt

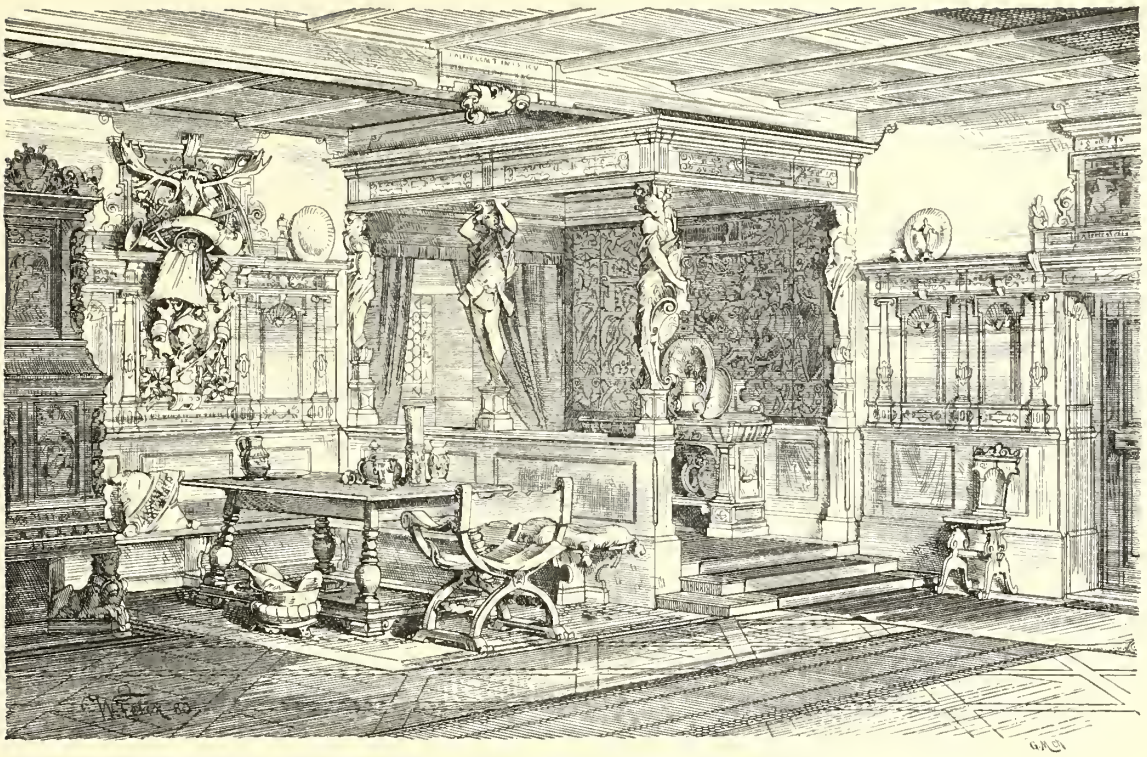
247] Kronleuchter aus Bronze in der Nikolaikirche zu Kiel; deutſche Spätrenaiſſance.

zu wandern anfingen, um ihre Skizzenbücher zu füllen, war dort die Frührenaiſſance ſchon ein überwundener Standpunkt. Aber freilich, *ihre Werke* ſprachen zu unſeren Landsleuten deutlicher und herzgewinnender, als die kühle Vornehmheit des »vollendeten« Stils; in jenen fanden die deutſchen Meiſter, geſchult in den künſtleriſchen Techniken der Gothik, das, was ſie ſuchten. Sodann mögen wohl die meiſten von ihnen nicht nach Florenz und Rom gekommen ſein, ſondern ſich auf die norditalieniſchen Städte, namentlich von Mailand bis Venedig, beſchränkt haben, wo die Hochrenaiſſance langſamer Eingang fand. So kam es, daſs bei uns etwa von 1510 ab bis in die Mitte des Jahrhunderts die italieniſchen Anregungen der *beiden* guten Zeiten in buntem Gemiſch, aber mit Ueberwiegen derjenigen aus der Frührenaiſſance, importirt wurden. Für die

diesfeitige Entwicklung wohl ebenfo wichtig waren aber auch die *romanifchen* Monumente auf *deutfchem* Boden. Ich komme immer mehr zu der Vermuthung, dafs diefelben damals vielfach für Abkömmlinge der römifchen Antike gehalten und defshalb — glücklicher Weife, wenn auch wider Willen kritiklos — als Vorbilder angefchaut wurden; in einzelnen Fällen ift dies geradezu nachweisbar (z. B. in Bamberg). Denken wir uns nun aber zu dem noch jetzt Erhaltenen — ich erinnere an die wunderbaren Kapitäle im Barbaroffafchloffe Gelnhaufen, an die Schlofskapelle in Freiburg a. Unftruth, an Minzeberg, Goslar, Wimpfen, Seligenftadt, Wartburg u. f. w.*) — denken wir uns dazu das feit 1550, namentlich aber im dreifsigjährigen Kriege Zerftörte, fo können wir ermeffen, wie zahlreich die fpätromanifchen Anregungen in den verfchiedenften Gegenden Deutfchlands zu Anfang des 16. Jahrhunderts gewefen fein mögen. Aus folchen Quellen fchöpfte der neue deutfche Stil, der, wenn ihn die Italiener nicht »verfäumt« hätten, wohl ebenfo hoffähig bei der geftrengen Kunftkritik geworden wäre, wie irgend einer.

Das Grundprinzip diefes Stiles ift *Stoffgerechtigkeit*: Mauer foll Mauer bleiben. Man adoptirte von der italienifchen Hochrenaiffance gewiffe vornehme Eintheilungen und feinere Details, ohne ihre verhängnifsvolle Neigung zum Schablonenhaften. Im Allgemeinen gab man der malerifchen Behandlung den Vorzug; es fchien den deutfchen Meiftern wichtiger, einzelne Partien der Façade zu freundlich-kunftvoller Erfcheinung zu bringen, als über das Ganze die vornehm-kühle Strenge der italienifchen Palaftarchitektur auszubreiten. Lieber begnügte man fich, in Sandftein oder rothem Marmor einen Erkerbau oder ein Portal reich auszuführen und alles Uebrige glatt zu laffen, als (wie es heute gefchieht) ganze Wagenladungen von Gyps und Cement in Form von Säulen, Giebeln und Ornamenten an die Häufer zu kleben. Aber felbft die reichften Façaden, wie z. B. an den früheren Theilen des Heidelberger Schloffes, des Piaftenfchloffes zu Brieg u. f. w., huldigen dem Prinzip der malerifchen Flächenbelebung. Der Vorzug des Erkerbaues vor dem italienifchen Balkon entfpricht dem nordifchen Bedürfnifs: den Erker kann man jahraus, jahrein wirklich

*) Meift profane Bauten aus der Hohenftaufenzeit; die vermehrte Eleganz in den Detailformen diefer Zeit, fpeziell 1150—1200, ift theils auf orientalifche Einflüfse, theils wohl auch auf das Studium antiker Baureffe zurückzuführen. Das faft gleichzeitige Auftreten der »Protorenaiffance« in Italien (S. 276) ift doch gewifs kein blofser Zufall! Es ift gar nicht abzufehen, was aus diefen Anfängen geworden wäre, wenn nicht die kühn aufftrebende Gothik übermächtig dazwifchen getreten wäre. Für die Gegenwart halte ich das Zurückgreifen auf jene fpäten deutfchromanifchen Blüthen für erfprieflicher, als die Jagd nach der kühlen Hochrenaiffance der Italiener.



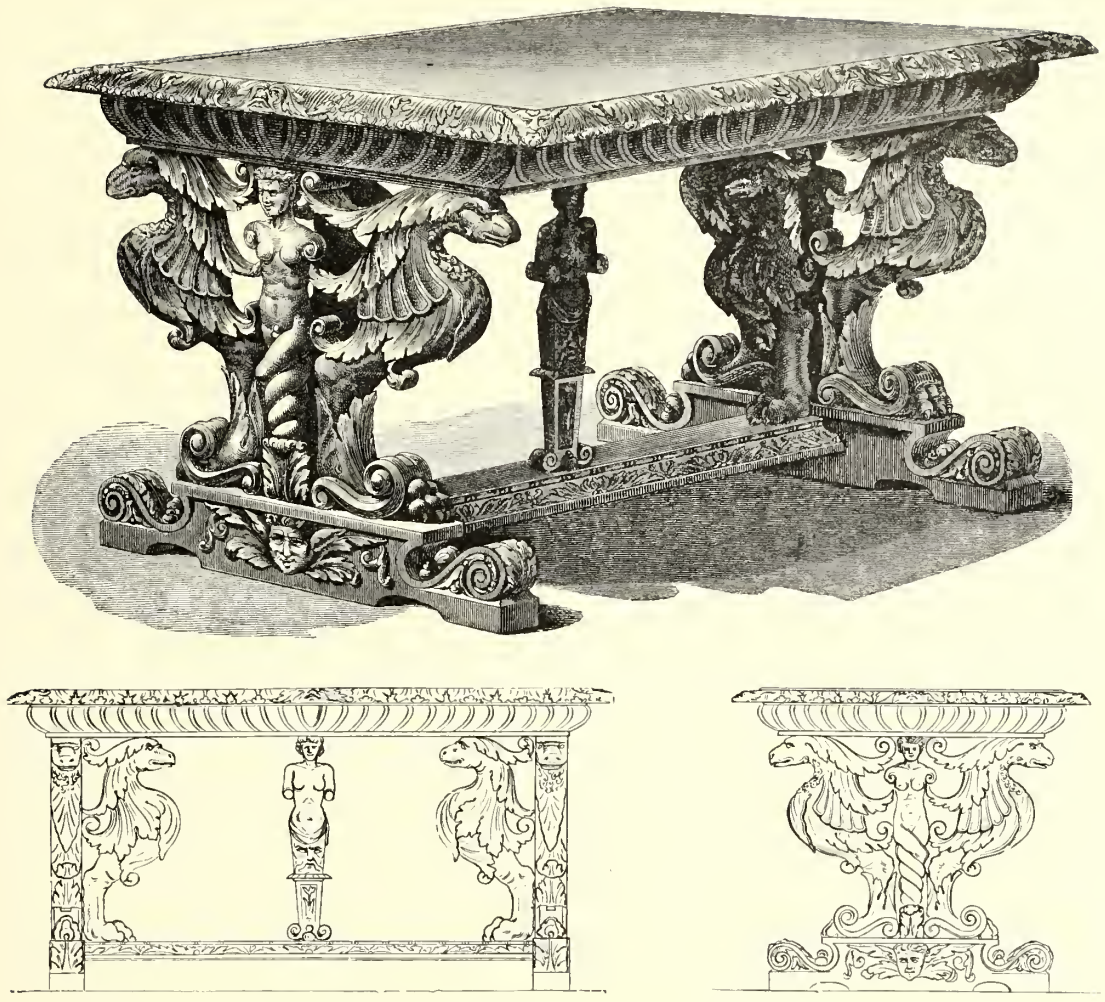
248] Entwurf zu einem Herrenzimmer (Spätrenaiſſance) von † W. Felix aus Wien.

bewohnen, den Balkon nur ſo lange man in der Sommerfriſche lebt. Der Hauptgrund aber, warum die horizontalen Theilungen am deutſchen Bürgerhaus nicht recht zur Ausbildung kamen, lag in der auf den Schneefall berechneten Steilheit der Dächer, welche bei uns in der Regel nicht ihre Länge, ſondern ihre Giebelſeite der Straſse zukehrten; auch die franzöſiſche Renaiſſance hatte die ſteilen Dächer, lieſs dieſelben aber nach der Straſse zu abfallen und belebte ſie durch zierlich umrahmte Dachfenſter. In der deutſchen Giebelfront liegt denn auch der Schlüſſel für gewiſſe Bildungen des Innern: bei ſchmaler Straſsenſeite und groſser Tiefe des Hauſes waren die Zimmer nach Innen langgeſtreckt, muſsten die wenig zahlreichen Fenſter möglichſt lichtausgiebig, d. h. breit und hoch gemacht werden (über den Vortheil ſolcher Lichtquellen vgl. S. 164). Den Zuſammenhang mit der Gothik, überhaupt mit dem Bauſinne des Mittelalters zu verfolgen, würde hier zu weit führen. Aber gerade die uralte Giebelfront war es, welche auch dem eigenthümlichen Schmuckwerk der deutſchen und niederländiſchen Spätrenaiſſance Vorſchub leiſtete.

Das *Detail* der deutſchen Frührenaiſſance iſt äuſserſt vielſeitig entwickelt, das Ornamentale mehr dem frühen, das Tektoniſche mehr dem vollendeten

Stil der Italiener entlehnt. Dazwiſchen Motive aus dem Ornamentwerk der letzten deutſchen Gothik, welches ja im Süden niemals zur Vollendung gekommen war. Sehr häufig kraftvolle Originalität, z. B. in der Bildung von Säulen als Stützen für Erkerbauten oder als Träger von Brunnenfiguren u. dgl. — urwüchſige Schöpfungen im Geiſte der Dürer und Holbein, denen eine vorurtheilsfreie Kritik höchſte Stilvollendung ſogar im antiken Sinne zuſprechen muſs. Von groſsem Einfluſs mögen, wie bereits angedeutet, die romaniſchen Baudenkmäler geweſen ſein. Es lag in den klimatiſchen und wirthſchaftlichen Verhältniſſen des Nordens, daſs ſich die neuen Details allen möglichen Konſtruktionen anbequemen muſsten, welche dem Süden zum Theile ganz fremd waren; dadurch nahm die Dekoration des neuen Stils bei uns eine ungleich gröſsere Beweglichkeit an, die ſich bald nicht blos an den Backſtein-, Fachwerk- und Holzbauten, an den noch mittelalterlich eingetheilten Façaden, in den Gelaſſen mit theilweiſe noch gothiſch gewölbten Decken u. ſ. w., ſondern auch an dem ſpezifiſch nordiſchen Hausrath glücklich offenbarte. An Verirrungen freilich iſt dieſe umfaſſende Adaptirung nicht frei; indeſſen gerade darin, daſs im Groſsen und Ganzen die ſüdliche Formenwelt dem Vorhandenen *ſtilgerecht angepaſst* werden konnte, lag der unverwüſtliche Lebenskeim verborgen.

Auch die *ſpätere* deutſche Entwickelung, etwa von 1560 bis 1625, unterſcheidet ſich von der gleichzeitigen italieniſchen ſehr weſentlich und zwar ſehr vortheilhaft. In Italien machte ſich ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts immer mehr der Einfluſs Michelangelo's geltend; aber das ſchrankenloſe Streben dieſes genialen Meiſters nach groſsartigen plaſtiſchen Wirkungen führte die weniger begabten Nachahmer auf Abwege: ſie erblickten das Weſen ſeines Geiſtes in den übermäſsig kraftſtrotzenden Formen des Tektoniſchen, welche dem Meiſter doch nur Mittel zum Zweck waren. Aus jener Zeit ſtammen namentlich: das Zerſchneiden des Giebels über Portalen und Fenſtern, das Vorrücken des Mauerkörpers vor die Säulen, die Anfügung von Nebenpilaſtern und die dadurch bedingten Verkröpfungen der Geſimſe, welche letzteren überdies noch kräftiger gegliedert und profilirt wurden als bisher; dazu überſchwängliche Voluten, Hermen, Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornament, überhaupt das ganze Rüſtzeug des ſpäteren Tabernakels. Trotz Palladio, trotz der Mäſsigung der Theoretiker Serlio und Vignola ſteuerte die italieniſche Architektur in dem michelangelesken Fahrwaſſer weiter und zeitigte ſehr bald den *Barockſtil*.

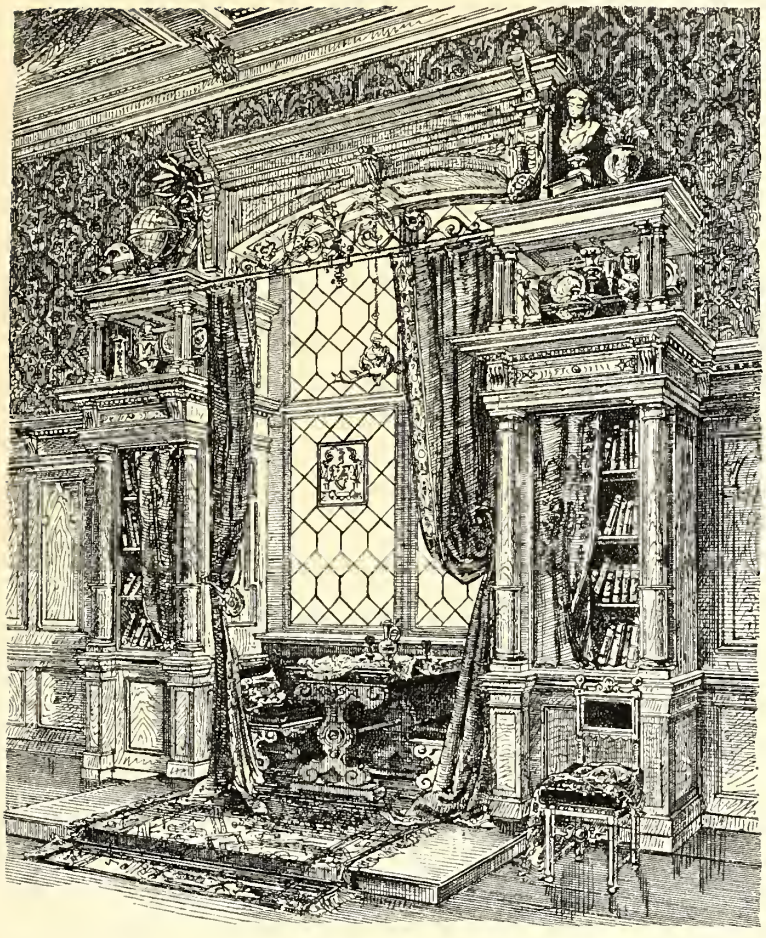


249—251] Tiſch, im Beſitze der Familie Grahl in Dresden. Italieniſche Hochrenaiſſance.

Es muſs doch einmal geſagt ſein: *eine feine Spätrenaiſſance im Sinne der deutſchen hatte Italien nicht!* Man hat ſo oft der deutſchen Architektur und Tektonik jener Zeiten zum Vorwurf gemacht, daſs ſie den Eingebungen eines »ſchreinerhaften« Geiſtes gefolgt ſei; nicht mit Unrecht, und man kann ſogar hinzufügen: auch der Geiſt der deutſchen Goldſchmiede und Schloſſer hat daran ſeinen Theil gehabt. Es war eine natürliche Folge der hohen künſtleriſchen Entwickelung, welche die deutſchen Kleingewerbe erfahren hatten, daſs ihre eigenthümlichen Zierformen den Sieg über die ſpäteren, immer herzloſer und ſchwulſtiger werdenden Vorbilder der italieniſchen Architekten davontrugen. Dazu die ſtete Vorliebe der Deutſchen für das Farbige, für luſtige Flächenbelebung, für die logiſch-ſpielende Ornamentik. Zwar iſt in dieſer Zeit auch

bei uns die Innigkeit und Liebenswürdigkeit der Frührenaiſſance nicht mehr erreicht worden; um ſo mehr zeichnen ſich die deutſchen Arbeiten der Spätzeit durch eine gewiſſe edle Zierlichkeit, durch eine ſolide Eleganz aus, welche noch heute ſelbſt den Franzoſen im höchſten Grade imponirt. Ich habe viel darüber nachgedacht, ob und wie das Weſen dieſer an ſich ziemlich beſtimmt ausgeprägten Formenwelt mit wenigen Worten zu charakteriſiren ſein möchte, aber ich habe den rechten Ausdruck nicht finden können. Die Quellen, aus denen die Grammatik der deutſchen Spätrenaiſſance ſchöpft, ſind eben von der verſchiedenſten Art, und oft ſind hier ſcheinbare Widerſprüche zur Harmonie zuſammengeſchweißt, darin Südliches und Nördliches, Oeſtliches und Weſtliches kaum noch zu unterſcheiden ſind. Die Ueberſicht wird erſchwert durch den Umſtand, daſs um jene Zeit bei uns faſt jedes Gewerbe ſeinen eigenen Stil errungen hatte; gerade erſt jener *ſpäteren*, bis in die Zeit des dreißigjährigen Krieges hineinreichenden Entwicklung gehören wohl neun Zehntel der jetzt ſo beliebten Bildungen an, welche man in der Regel unter dem Sammelnamen »16. Jahrhundert« begreift: die famoſen Gold- und Silberarbeiten, die Gitter- und Thürbeſchläge, die Steinkrüge, die Oefen, die Zinnſachen, die Schränke und ſonſtigen Möbel, namentlich aber die Vertäfelungen u. v. A. Im Allgemeinen kann man ſagen, daſs dieſe Entwickelung immer noch auf den groſsen Prinzipien der Frührenaiſſance weitergebaut und nur die Ausdrucksweiſen vielfach geändert hat. Ja eigentlich darf man nur von einer *Vermehrung* der letzteren ſprechen, da neben den neuen auch die alten ihren Platz behaupten; auffallend iſt dies namentlich an den Schreiner- und Töpferarbeiten, an den Eiſenätzungen etc. In der That unterſcheiden ſich denn auch die ſpäteren Erzeugniſſe von den früheren oft nur durch gewiſſe Merkmale im Detail, während die Grundanlage dieſelbe geblieben iſt. Der konſervative, ſagen wir gleich der Dürer-Holbein'ſche Sinn der deutſchen Meiſter hat ſich merkwürdig lange gegen den ſpäteren italieniſchen Schwulſt gewehrt.

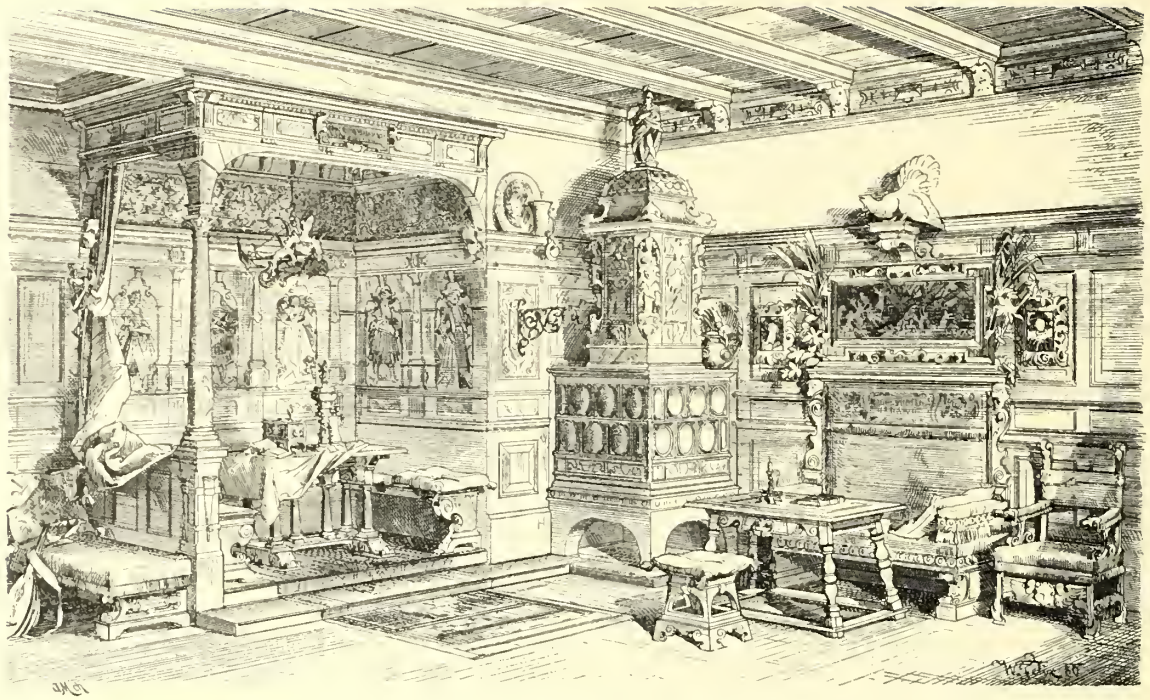
Das *Detail* der deutſchen Spätrenaiſſance: Im Tektoniſchen ſpielt, bei wachſender Vorliebe für fenſterartige Einrahmungen mit Säulen und Pilaſtern, der krönende Aufſatz eine groſse Rolle; der oben geſchloſſene Giebel als Andeutung einer ſchützenden Bedachung wird mehr und mehr durch ein dreitheiliges Gebilde verdrängt, deſſen beide Seitenſtücke zwar den Schenkeln des Giebels entſprechen, deſſen Mittelſtück aber frei als Zierſchild, als Muſchel oder als Baſis für verſchiedene ornamentale Abſchlüſſe (Kugel, Birne, Zirbelnuſs,



252] Erkerdekoration mit flankirenden Bücherſchränken, ausgeführt von A. Pöſſenbacher.

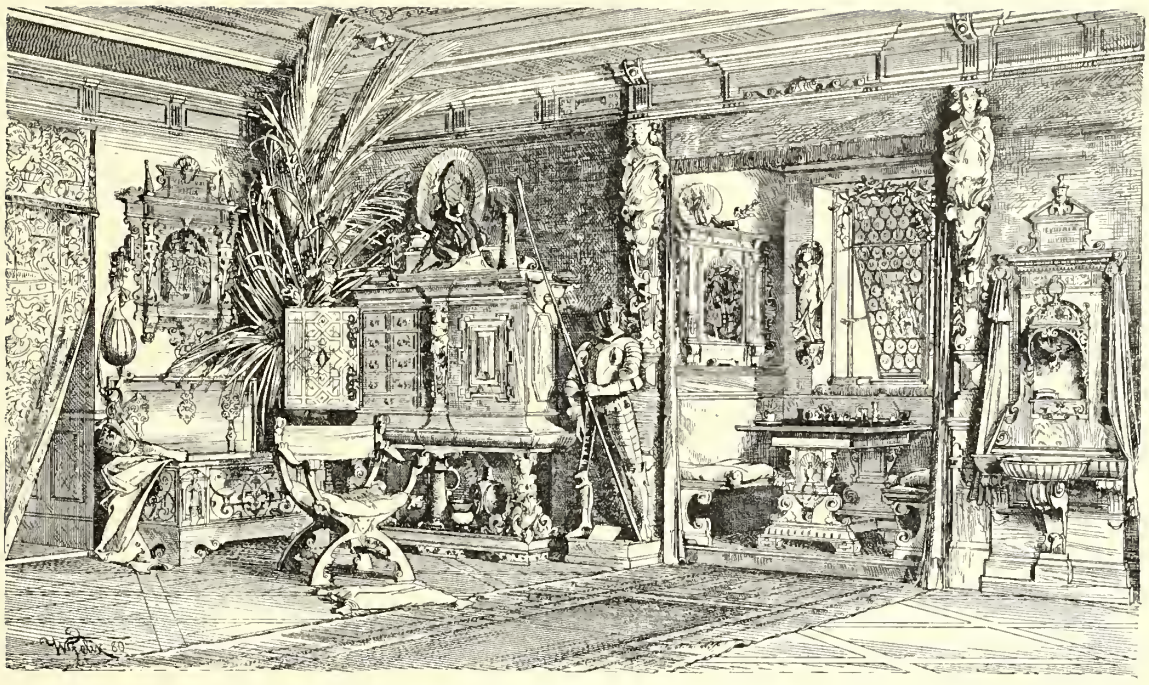
Thurmſpitze, Obelisk etc.), ſelbſt für Büſten und ganze Figuren, auch wohl als Niſche oder als Umrahmung eines Fenſters entwickelt iſt.*) Die Seitentheile ſind entweder in Uebereinſtimmung mit dem Geſims profilirt oder ganz frei als flankirende Ornamente gebildet; aber auch im erſteren Falle ſind ſie häufig ſchwungvoll (nicht gerade barock) gebogen, indem ſie nach der Mitte zu mit einer Volute abſchlieſsen oder mit einer ſolchen unterhalb des Geſimſes anſetzen — nach dem Vorgange Michelangelo's an den berühmten mediceiſchen Grabmälern. Der urſprünglichen Bedeutung des Giebels entſprechend, erhalten auch dieſe Rudimente ein über das Geſims vorſpringendes Karnies. Vielfach aber wird dieſe ganze Giebelbildung zur ſpielenden Ornamentik und weiſt in ſolch freier Umdeutung eine unglaubliche Fülle von Variationen auf. Die Geſimſe ſelbſt ſind in der Regel ſehr fein im Sinne der italieniſchen Hochrenaiſſance profilirt, die Hängeplatte mit Naſe fehlt ſelbſt an den zierlichſten Kleinarbeiten der Schreiner nur ſelten. Karnieſe und Hohlkehlen werden mit Rundſtäben, gerippten Leiſten etc. zu den reizendſten Profilirungen verbunden; mit dieſen einfachen Hilfsmitteln, ohne alle Ueberladung, feiert hier namentlich die Ebeniſterei (Furnierſchreinerei) ihre höchſten Triumphe, die gewellten Leiſten

*) Die Spezialgeſchichte dieſer und ähnlicher Bildungen iſt äuſserſt intereſſant, ſoll aber erſt noch geſchrieben werden. Merkwürdig die ſpätrömiſche Grabfaçade in einem Felsthale des peträiſchen Arabiens (Abbildung in Lübke's Grundriſs der Kunſtgeſchichte Fig. 205), welche an phantaſtiſcher Giebelbildung alles Aehnliche der Spätrenaiſſance übertrifft.



253] Wohnzimmer im Geſchmacke der Spätrenaiſſance, entworfen von W. Felix (†) aus Wien.

und Füllungen in dunklem Holz aber geben geradezu ideale Rahmen für Bilder und Spiegel. In den Einrahmungen wird jetzt die Verkröpfung immer häufiger, welche insbeſondere an den Holzplafonds und in den Füllungen der Thüren zu ganzen geometriſchen Syſtemen ausgebildet werden (vgl. Fig. 218). Die Säulen werden vielfach von den antiken Ordnungen abweichend gegliedert, das Poſtament wird hoch und ſchlank, der Säulenſchaft ſelbſt wieder getheilt und jeder Theil verſchieden ausgezeichnet — Bildungen ähnlich der ſogen. »franzöſiſchen« Säule de l'Orme's, an welcher die einzelnen Trommeln abwechſelnd vor- und zurückſtehen und verſchiedenartig ornamentirt ſind. In den Kleinkünſten wird die Säulenbildung eine ungemein vielgeſtaltige, an Tiſchen, Stühlen, Schränken etc. wird namentlich die gewundene und gewulſtete Säule kultivirt; daneben ſchon ſehr häufig die Verjüngung des Schaftes nach unten, eine offenbare Entſtiliſirung der Säule, welche ja nicht, wie das menſchliche Bein, ihre Laſt fortſchnellen, ſondern nur tragen ſoll, alſo ihre gröſste Kraftentfaltung nicht im Oberſchenkel, ſondern in den Fuſspartien haben muſs. Weſentlich anders liegt das Verhältniſs bei den Pilaſtern, die man als nach unten verlängerte Konſolen betrachten kann. Dies gilt namentlich dann, wenn dieſelben mit Hermen geſchmückt oder karyatidenartig gebildet ſind, wozu die Spätrenaiſſance ſo groſse Neigung hatte. Als



254] Dekorationsſtudie zu einem Herrenzimmer von Wilhelm Felix (†).

freiſtehender Tragpfeiler dagegen iſt die unten ſchmale Herme überhaupt nicht, die freiſtehende Karyatide nur dann ſtatthaft, wenn (wie am Erechtheion) eine breite Gewandung den Unterkörper maſſiger erſcheinen läſst. Ueber ſolche Regeln ſetzt ſich freilich die Spätzeit der Renaiſſance oft hinweg.

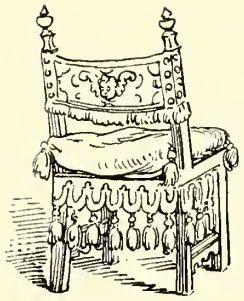
Die architektoniſche Ornamentik dieſer Zeit wird, wie ſchon angedeutet, ſehr weſentlich durch die Kleinkünſte beeinfluſst. Die in allen möglichen Variationen ausgebildete Kartuſche [in Deutſchland ein frühes Beiſpiel am groſsen Triumphwagen Albrecht Dürer's]*) mag wohl von dem mit gerollten Ausſchnitten verzierten Pergamentſchild der italieniſchen Feſtdekoration herſtammen; ſpäter aber treten zu den leicht geſchwungenen Rollen und Voluten feſtere Gerüſte, deren Formen nicht mehr auf elaſtiſche, biegſame Stoffe, ſondern auf Holz und Metall hindeuten, und dazwiſchen quellen üppige Frucht- und Blumengewinde hervor, bereichert durch Kinderfiguren, Thiere, Masken etc. Der Grundzug dieſes auſserordentlich vielgeſtaltigen Schmuckwerkes iſt derjenige der arabiſchen Ornamentik: Flächenbelebung durch ſymmetriſches Linienſpiel. Die

*) Der Schild mit dem Reichsadler unmittelbar vor der Wagenlenkerin. Formenſchatz der Renaiſſance No. 71 ff. Wie übrigens ſchon die deutſche Gothik hier vorgearbeitet hat, zeigt unſere Figur 52, wenn auch anzunehmen iſt, daſs dabei Lucas Cranach ſein Vorbild etwas übertrieben haben wird. Auch Burgkmair wendet den Zierſchild ſchon ſehr früh in ſeinen Holzſchnitten an.

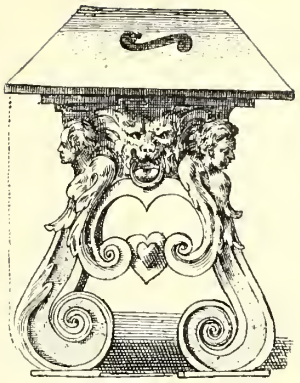
Frührenaiſſance ſuchte dasſelbe Ziel mehr mit Motiven aus der organiſchen Welt zu erreichen; ſie war deshalb in gewiſſem Sinne freier und künſtleriſcher; jetzt nun wird der pflanzliche und thieriſche Zierrath zwar immer noch realiſtiſch, oft ſogar naturaliſtiſch behandelt, aber im Vordergrunde ſteht ein Gefüge von anorganiſchen, geometriſchen Figuren, welches bei aller Zierlichkeit der Erfindung dennoch den Charakter des Schablonenhaften nicht verläugnen kann. Damit ſoll eigentlich kein Tadel ausgeſprochen ſein. Es kömmt ganz darauf an, was man von der Ornamentik erwartet; ein von allen Erinnerungen an die lebende Welt oder überhaupt an die natürlichen Dinge, von allen Allegorien und »Ideen« freies, ganz und gar abſichtslos ſpielendes Schmuckwerk iſt nicht allein ſehr berechtigt, ſondern iſt ſtreng genommen das Ideal, mindeſtens ſetzt das Verlangen danach eine gewiſſe Reife des Urtheils voraus. Der Vorwurf des Schablonenhaften kann ſich nur auf die Leichtigkeit der Nachahmung, nicht auf die Erfindung ſelbſt beziehen; aber gerade darin, daſs das phantaſiereichſte Ornament leicht zum Gemeingut wird, beruht ja zum groſsen Theile ſeine ſtilbildende Kraft.

Es iſt nicht lange her, daſs man Alles, was der deutſchen Spätrenaiſſance eigenthümlich iſt, als »zopfig« betrachtete; heute verſteht man den tieferen Sinn ihrer Ornamentik und läſst auch ihr Gerechtigkeit widerfahren, ja ich ſtehe nicht an, ihr, was ornamentale Flächenbelebung mit *einfachen* Mitteln anbelangt, den Vorrang vor dem vollendeten Stil der Italiener einzuräumen. Je mehr man aber in die Details dieſes überſchwenglich reichen Stils eindringt, deſto ſchwieriger erſcheint eine allgemeine Charakteriſirung. Etwa mit *Peter Flötner,* dem Vater der arabiſch-deutſchen Intarſia, um 1540 beginnend, haben im Verlaufe von ſechzig Jahren unzählige ober- und niederdeutſche Meiſter das Ornamentwerk der Spätrenaiſſance in origineller Weiſe bereichert, unter ihnen Bücherilluſtratoren, Glas- und Façadenmaler, Bildhauer, Graveure, Gold- und Silberſchmiede, Zinngieſser, Schloſſer und Waffenſchmiede, Schreiner, Elfenbeinſchneider, Töpfer etc., die meiſten nicht mehr dem Namen nach bekannt. Von den Bekannteren läſst ſich etwa folgende Reihenfolge bilden: *Wenzel Jamitzer, Virgil Solis, Joſt Amman, Tobias Stimmer, Georg Wechter, Paul Flynt, Hans Sibmacher, Theodor de Bry,* die beiden *Collaert, Vredeman de Vries, Peter Candid* und *Wendel Dietterlin.**) Sind auch dieſe und andere Meiſter in ihren Vorlagen und beglaubigten Werken leicht zu unterſcheiden, ſo vermiſchen ſich doch in der

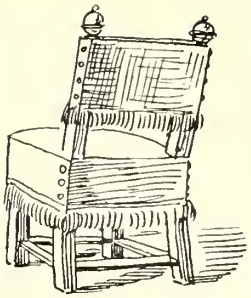
*) Von allen dieſen und anderen Meiſtern der Spätrenaiſſance enthält der »Formenſchatz« eine gröſsere Anzahl von Arbeiten, deren ſorgfältiger Vergleich ſehr lohnend iſt.



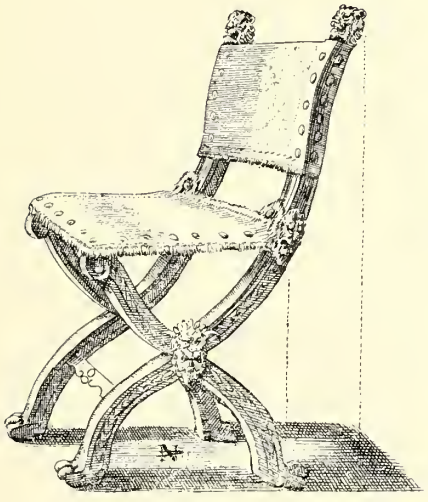
255



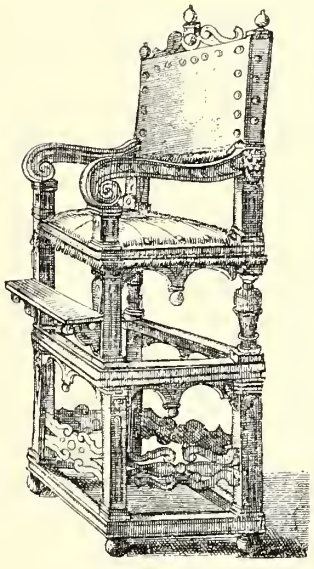
257



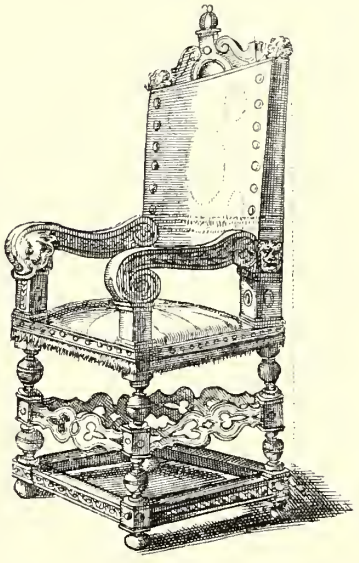
256



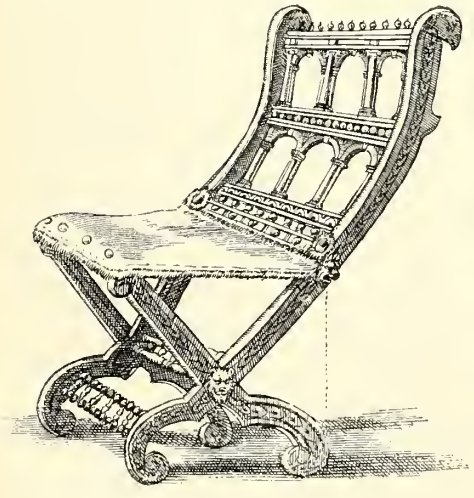
258



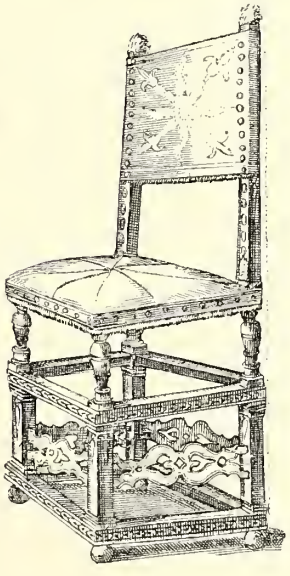
259



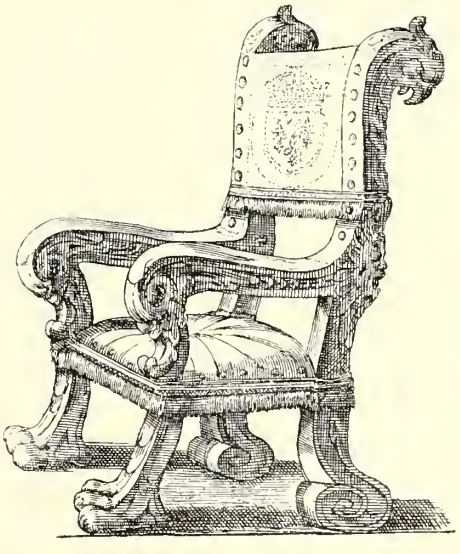
260



261



262



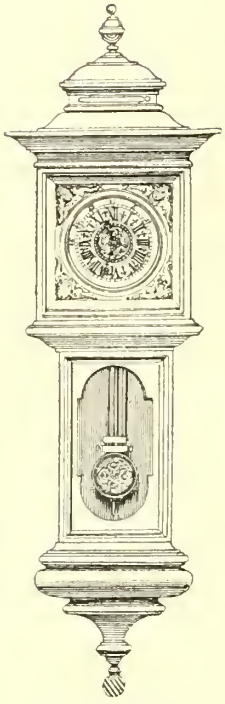
263

255 & 256] nach Peter Candid; 257—263] nach Vredeman de Vries.

groſsen Maſſe des Ueberlieferten ihre Anregungen dermaſsen, daſs man z. B. an einem deutſchen Schranke mit reichen ein- und aufgelegten Ornamenten vom Jahre 1620 kaum noch die geiſtige Herkunft der einzelnen Zierrathen beſtimmen kann. Die etwas anrüchige Bezeichnung »Lederornamentſtil« trifft nur gewiſſe, ſehr beſchränkte Merkmale. Die Zierſchilder und Einrahmungen mit ihren luſtigen Hörnern und ſchwellenden Voluten begleitet namentlich eine Art feſten Bandwerkes, welches urſprünglich in Metall gedacht, als ein- und aufgelegtes oder herausgehobenes Ornament auf Holz und Stein übertragen wird. Dieſe oft graziös ausgeſchnittenen Metallbänder legen ſich um Säulen und Pilaſter und breiten ſich als förmliches Gitterwerk über ganze Füllungen aus; namentlich im Steinſchnitt der niederdeutſchen Spätrenaiſſance iſt dieſes Bandwerk ſtark ausgebildet. Seine metallotechniſche Abkunft bezeugen die vielfach darauf angebrachten Goldſchmiedornamente: Roſetten, Edelſteinfacetten, ſelbſt Nieten und Nägelknöpfe. Die Sucht nach Originalität hat hierbei häufig zu krankhaft-phantaſtiſchen Gebilden geführt, indem z. B. Thier- und Faungeſtalten, Hermen und Karyatiden von ſolchem Bandwerk förmlich eingegittert oder mumienartig umgewickelt erſcheinen. Gegenüber ſolchen und anderen Auswüchſen iſt aber doch die Fülle des Schönen und Stilgerechten ungeheuer groſs; und nun gar in dem freien Ranken- und Figurenſpiel, das uns z. B. an den zahlloſen geätzten, getriebenen, tauſchirten und gegoſſenen Metallarbeiten, an den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Möbel, Schachſpiele, Schieſswaffen und Pulverhörner, ferner an den Lederpreſſungen der Bucheinbände und Tapeten, an den Stickereien und Webereien u. ſ. w. entgegentritt, offenbart ſich eine Kunſtweiſe, welche nicht allein den Geiſt der beſten Frührenaiſſance athmet, ſondern die Schöpfungen derſelben vielfach überbietet.

Der Name *Wendel Dietterlin* bezeichnet eigentlich ſchon die äuſserſte Grenze in der Entwickelung der Formen, welche für ein »deutſches Zimmer der Spätrenaiſſance« in Betracht kommen können; nicht gerade genau der Zeit nach, denn noch fünfzig Jahre und ſpäter nach dem Erſcheinen ſeines Werkes begegnen wir einzelnen Bildungen, welche dem alten Geiſte angehören, und andererſeits wird gleichzeitig, namentlich in Holland und dann auch in Frankreich, auch ein auf gröſste Einfachheit gerichteter Geſchmack kultivirt. Aber in Dietterlin's geiſt- und phantaſiereichen Entwürfen ſind gewiſſermaſsen die dekorativen Leidenſchaften der Spätrenaiſſance mit kühner Hand zuſammengefaſst, ſind die letzten Konſequenzen der ganzen auf gleichzeitige Vermehrung der Kraft und Grazie

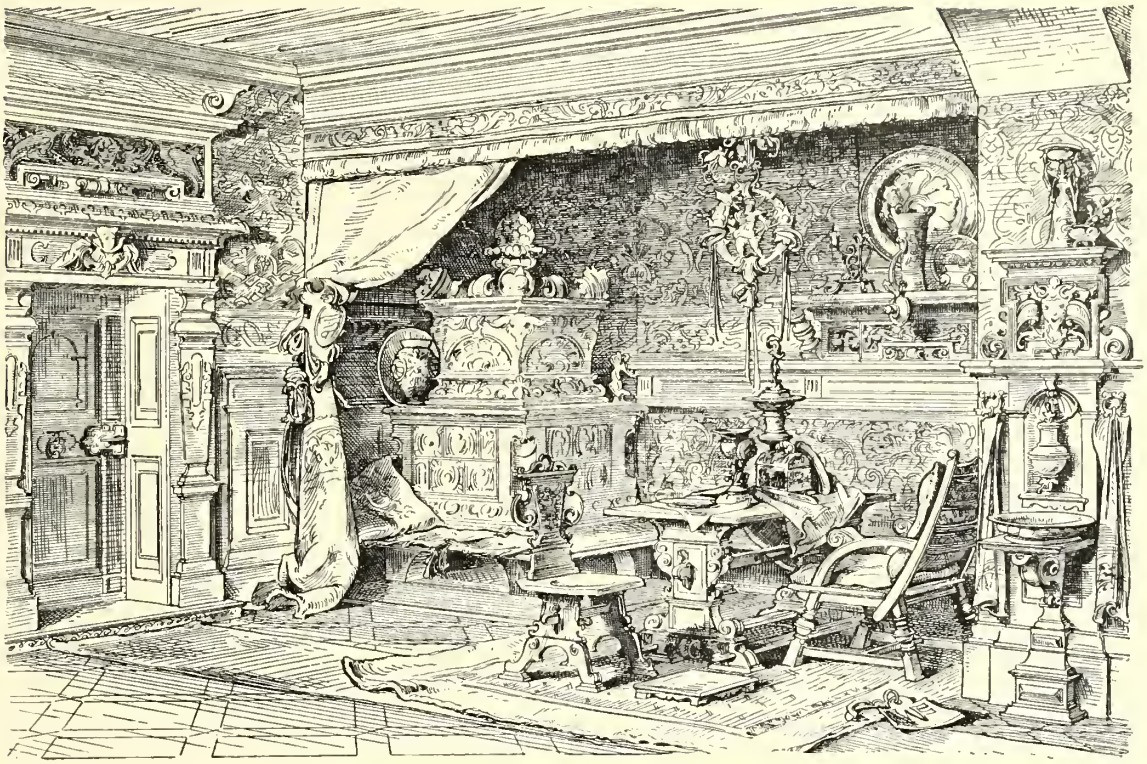
264] Niederländisches Wohnzimmer, Anfang des 17. Jahrhunderts. Nach einem Kupferstich von Pet. Isselburg.



265] Wanduhr, von Seitz & Seidl.

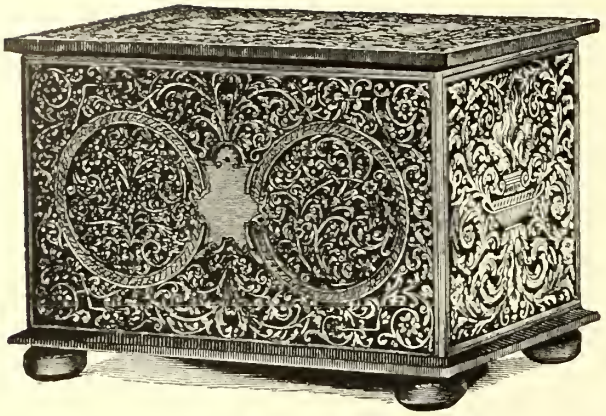
gerichteten Bewegung gezogen. Darüber hinaus mehren ſich faſt mit dem Anſcheine eines naturgeſetzlichen Waltens die Anzeichen der ungraziöſen Verwilderung, bis dann, ebenſo natürlich, die Reaktion eintritt, kühl bis an's Herz hinan. Der italieniſche Schwulſt feiert nun auch in Deutſchland ſeine Orgien in dem neuen ſinnberauſchend-pomphaften Kirchenſtil mit ſeinen ſilbernen Weihrauchfäſſern, ſeinen vergoldeten Wolken, ſeinen bausbackigen und dünnbeinigen Poſaunenengeln, ſeinen maſsloſen Verkröpfungen und bemalten Säulen. Selbſt ein *Rubens* bringt in gelegentlichen tektoniſchen Entwürfen u. dgl. dem ſchwulſtigen Geiſte ſein Opfer; Beweis genug, wie ſehr die neue Richtung zeitgemäſs war und nicht etwa nur ein Werk der Jeſuiten, welche freilich den Bombaſt in majorem Dei gloriam fabrikmäſsig ausgebeutet, ſeine Verbreitung über den ganzen Erdkreis ſyſtematiſch betrieben und dadurch manche nationale Kunſtblüthe ferner Länder verdorben haben.

Das Weſen dieſes frühen, des *bombaſtiſchen Barocco* (in Deutſchland etwa 1620 bis 1680) läſst ſich kurz etwa ſo kennzeichnen: In den Formen wird die üppigſte Groſsräumigkeit durch allerlei perſpektiviſche Kunſtgriffe erſtrebt, die Geſimsausladungen, Verkröpfungen, Rahmenprofile, Säulen- und Pilaſterſtellungen werden nicht allein verſtärkt und vermehrt, ſondern es werden ihnen, um den Beſchauer über die Dimenſionen zu täuſchen, verſchiedene willkürlich vor- und zurückſpringende Ausbauchungen gegeben; die Grund- und Aufriſſe ſelbſt kommen in's Schwanken, nach der Tiefe, Breite und Höhe zugleich, an den Haus- und Schrankfaçaden ſiegt das Prinzip des »Schiefrunden« über die Geradlinigkeit der antiken Ordnungen. Dabei doch eine gewiſſe groteske Regelmäſsigkeit, welche die wogenartig ſich aufthürmenden Maſſen bändigt und ihrer dekorativen Beſtimmung unterordnet. Es kann gar nicht geläugnet werden, daſs in den Händen genialer Meiſter — und ſolche hat es ja auch in dieſer Zeit gegeben — ſogar das bombaſtiſche Fortiſſimo oft ſehr geiſtreich in Szene geſetzt ward; und wenn wir uns ganz in den Geiſt der Zeit hineindenken, ſo begreifen wir das lebhafte Intereſſe, welches unſere Vorfahren in der Allongeperrücke an dieſer Art von Architektur und Tektonik hatten. Je mehr aber hier das Gewicht auf plaſtiſche Uebertreibungen gelegt ward, deſto ſchwieriger muſste die Stellung des *Ornamentwerkes* werden, welches denn auch zunächſt eine ſehr traurige Rolle ſpielte und



266] Kneipzimmer. Entwurf von W. Felix (†).

erſt nach und nach eine gewiſſe Höhe ſtilvoller Harmonie mit dem Struktiven erreichte. Denn der ſchöne, eurhythmiſche Ornamentſchatz der früheren Zeiten paſste ganz und gar nicht mehr hierher; in der Verlegenheit nahm man ſeine Zuflucht zu jenen unſchönen, manierirten Wulſten, welche wir mit dem Namen des »Ohrwaſchlſtils« kennzeichnen, weil ſie die wurmartig rundlichen Formen des menſchlichen Ohres auf das Rahmenwerk übertrugen. Auch Fratzen, Muſcheln, Feſtons etc. jener Zeit haben meiſtens den Charakter des Gekneteten. Daneben entwickelt ſich eine ſchwulſtige, maſſige, lockenartig gerundete Abart des Akanthusblattes, namentlich als Holzſchnitzerei an Spiegel- und Bilderrahmen, aber auch als Bekrönungs- und Friesornament an Schränken, Betten, Tiſchen, Stühlen, ſogar an Galawagen. Der geiſtreichſte Vertreter dieſes Genres, das eine Analogie zu der gleichzeitig »wachſenden« Allongeperrücke bildet, iſt der Florentiner *Stefano della Bella* (der Aldegrever des 17. Jahrhunderts), welcher etwa 1640 bis 1650 in Paris arbeitete. Aber ſo reizend die Zeichnungen dieſes Meiſters ſind, und ſo ſehr wir die Geſchicklichkeit der in ſeiner Weiſe arbeitenden Holzſchnitzer, Ciſeleure etc. anerkennen, ſo wenig kann uns das ganze Genre

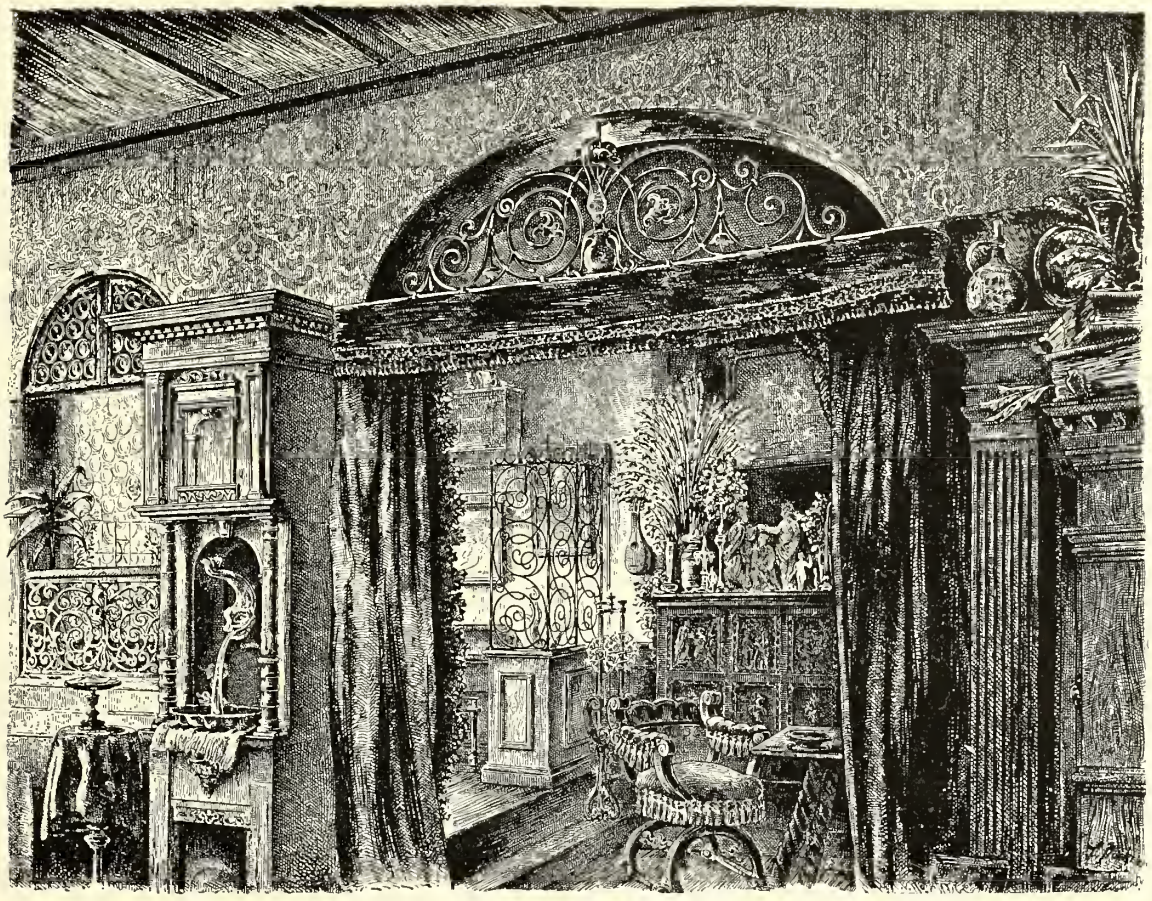


267] Gufseifernes Käftchen, 17. Jahrhundert, Imitation der Stollberg'fchen Faktorei in Ilfenburg.

vorbildlich intereffiren. Die unerquicklichfte Spezies ift jenes garftige fpitzkantige, faft gothifirende Blattwerk, das mehr an die Diftel als an den Akanthus erinnert.

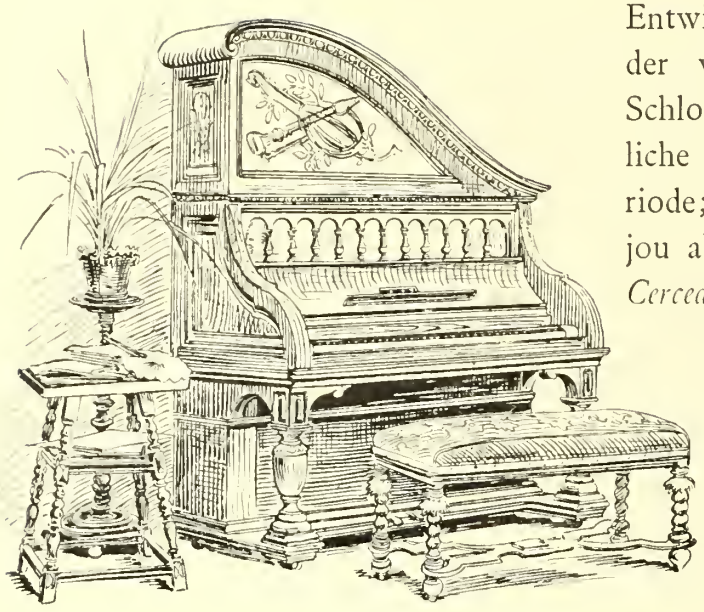
Gegen Ende des 17. Jahrhunderts ift die Führerfchaft in den dekorativen Künften *diesfeits* der Alpen allmälig von Deutfchland und den Niederlanden auf *Frankreich* und fpeziell auf *Paris* übergegangen; faft gleichzeitig trat auch die nahezu vollftändige Emanzipation von italienifchen Einflüfsen — wenigftens auf profanem Gebiete — ein. Diefer Wandlung und ihrer Vorgefchichte müffen wir eine befondere Betrachtung widmen.

Im deutfchen Reiche war nach dem Tode Maximilian's I. (1519), deffen künftlerifche Unternehmungen ohnehin weder monumentaler Natur gewefen waren, noch auch den neuen Stil in der Innendekoration direkt gefördert hatten, — die gefammte Kunftpflege faft ausfchliefslich Sache der kleinen Höfe und des Patrizierthums der Reichsftädte. Kaifer Karl V. war, wie fein Vorgänger, ein viel zu unftäter Kriegsherr, aufserdem den Deutfchen zu fehr abhold, um fich in der Rolle eines nationalen Kunftmäcens zu gefallen. Während in Frankreich die italienifche Frührenaiffance, auch als Bauftil, unter Karl VIII. und Ludwig XII. — fchon feit des erfteren abenteuerlichen Kriegszügen um 1496 — Boden faßte, und während unter Franz I. (1515—47) fich der neue Stil zur höchften monumentalen Vollendung entwickelte und die letzten mittelalterlichen Erinnerungen abftreifte, befchränkte fich in Deutfchland die neue Richtung wefentlich auf die Kleinkünfte. In diefen allerdings waren die Deutfchen fchon in der erften Hälfte des Jahrhunderts den Franzofen überlegen, namentlich aber auch in der »graphifchen Propaganda«: die Dürer, Cranach, Burgkmair, Holbein, Aldegrever, Beham u. a., welche durch ihre Holzfchnitte und Kupferftiche fo aufserordentlich viel zur Populariſirung der neuen Kunft beigetragen, fuchen wir in Frankreich vergeblich. Erft um 1550 etwa beginnt auch in Deutfchland eine gröfsere Bauthätigkeit und Hand in Hand damit geht die Pflege der Dekorationskunft in gröfserem Mafsftabe — an den Fürftenfitzen zu Heidelberg, Stuttgart, Innsbruck, Neuburg, Landshut, München, Wismar, Güftrow, Brieg, Oels, Torgau, Dresden



268] Aus der Wohnung des Herrn Fritz Aug. Kaulbach zu München.

u. ſ. w., nicht minder aber in den Reichs- und Hanſeſtädten. In den dreiſsig Jahren 1550—80 entfaltet ſich die eigentliche *Baublüthe der deutſchen Renaiſſance,* im Allgemeinen immer noch mehr dem frühen als dem vollendeten Stil der Italiener vergleichbar, in Wirklichkeit aber eine deutſche Schöpfung mit ſehr verſchiedenem landsmannſchaftlichem Gepräge. Die Hauptſitze des ſich nun groſsartig entfaltenden Kunſthandwerks ſind aber noch nicht die fürſtlichen Reſidenzen, ſondern die freien Städte Nürnberg, Augsburg, Ulm, Straſsburg u. a. Ganz anders in Frankreich: Dort nimmt unter Henri II. (1547—59), dann ſeiner Wittwe Katharina von Medici und ihren drei ſchwachen und entarteten Söhnen Franz II., Karl IX. und Heinrich III. (ermordet 1589) die franzöſiſche Architektur den Charakter einer *nationalen Hochrenaiſſance* an. Die Provinzialismen, die unter Franz I. in der Architektur, mehr aber noch in der Tektonik und den Kleinkünſten eine gewiſſe Rolle geſpielt hatten, weichen nun vollends einer centralen

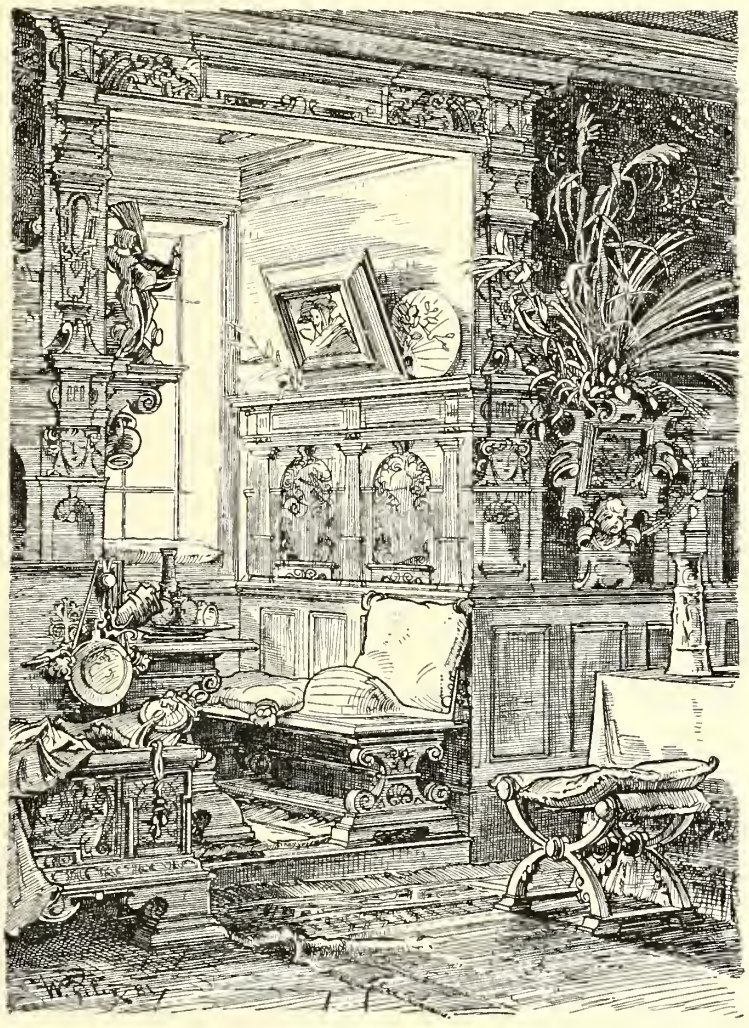


269] Pianino,
entworfen von Rud. Seitz, ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

Entwickelung. Der Louvre zu Paris iſt der vornehmſte architektoniſche, das Schloſs zu Fontainebleau der eigentliche dekorative Repräſentant der Periode; nach Pierre Lescot und Jean Goujou aber iſt es namentlich *Androuet Du Cerceau,* deſſen zahlloſe Entwürfe auch der Dekoration einen eigenartigen, echt franzöſiſchen Stempel aufgedrückt haben.*) Auch Philibert de l'Orme (der Erfinder der nach ihm benannten Säule), Jean Couſin, Etienne de Laune (der franzöſiſche Jamitzer), der Petit Bernard, René Boyvin, Pierre Woeiriot, Bernard Paliſſy gehören dieſer Periode an, welche man wohl unter der Geſammtmarke »Stil Henri II.« begreift; von ihren deutſchen Zeitgenoſſen habe ich bereits S. 296 geſprochen.

Die franzöſiſche Richtung dieſer Zeit läſst ſich etwa mit dem Schlagworte »kühle Grazie« kennzeichnen. Wir haben hier die erſte ſelbſtſtändige klaſſizirende Offenbarung des franzöſiſchen Kunſtgeiſtes, deren neuen und ſtark vermehrten Auflagen wir im 17. und 18. Jahrhundert begegnen werden. Von der italieniſchen unterſcheidet ſich die franzöſiſche Hochrenaiſſance durch gröſsere Zierlichkeit und Schlankheit, wie durch gröſseren Reichthum der freilich oft zimperlichen Ornamentik. Von den Kraftformen Michel Angelo's halten ſich

*) Vgl. Fig. 197 und 208; viele andere Entwürfe Du Cerceau's ſowie ſeiner Zeitgenoſſen finden ſich in meinem »Formenſchatz« reproduzirt. *A. de Champeaux* ſagt in ſeiner fleiſsigen Unterſuchung über das franzöſiſche Möbel (Paris, 1885): »L'imitation des gravures de Du Cerceau a eu pour réſultat de rendre impoſſible la détermination de la fabrication ſpéciale des objets mobiliers, dans chaque centre induſtriel. A partir de ce moment, les productions perdent leur aspect original, et ſur les armoires, les buffets, les tables et les ſièges qui nous ſont parvenus, ne trouvant plus de caractère qui permette de les claſſer par *école régionale*, on doit ſe contenter d'appoſer une indication générale d'époque«. Solcher »écoles régionales« werden für die den Stil François I. folgende aufgeführt: Normandie und Bretagne; Picardie, Champagne und Lothringen, Touraine und Iſle-de-France, Burgund, Lyon, Midi, Auvergne, Toulouſe. Der Weſten und Nordweſten zeigten ſich von Deutſchland und den Niederlanden, der Süden mehr von Italien beeinfluſst, während im Centrum der franzöſiſche Geiſt am Reinſten zum Ausdrucke kam. »Notre école reſta en poſſeſſion de ſon originalité jusqu'à la ſeconde moitié du 16 ſiècle, où la colonie exotique de Fontainebleau impoſa un style emphatique, imité de Michel-Ange [?] et étranger au génie français qui recherche avant tout la grâce et la ſimplicité des lignes«. Der Meinung, daſs der Stil Du Cerceau's »nicht franzöſiſch« geweſen, kann ich mich nicht anſchlieſsen; ich finde ihn viel origineller als alles Vorausgegangene.



270] Erkerdekoration, Entwurf von W. Felix (†).

die Franzoſen fern; eher behagen ihnen die Figuren der Nicolo Nelli, Enea Vico, Bern. Poccetti und Cherubino Alberti. Die überſchlanken Leiber des Bern. Salomon (Petit Bernard) ſind recht eigentlich eine franzöſiſche Erfindung. Wenn wir aufmerkſam zuſehen, ſo erkennen wir ſchon in dieſer Periode den Geiſt derſelben maſsvollen, zweckmäſsigen Eleganz, der — unter anderen Kulturbedingungen — immer wieder auf's Neue in Frankreich die Oberhand über fremde Einflüſse gewinnt; der Geiſt des Louis XVI.-Stils, der ſich, noch lange bevor er geboren ward, gewiſſermaſsen wie ein rother Faden durch die Entwickelungsgeſchichte der franzöſiſchen Dekorationskunſt zieht: die Eleganz ohne das, was wir mit dem nicht überſetzbaren Worte »Gemüthlichkeit« bezeichnen, aber nicht ohne Lieblichkeit und Innigkeit. Vielleicht trägt daran gerade die, bereits angedeutete Kunſtcentraliſation die Hauptſchuld; in Paris waren eben die ſozialen und künſtleriſchen Inſtinkte der Nation am Mächtigſten. Auf Deutſchland hat die franzöſiſche Schule der Periode Henri II. bis Henri III. keinen Einfluſs ausgeübt, es ſei denn auf dem Gebiete des Kleiderweſens; aber auch hier erſchien den Deutſchen Spanien und Italien wichtiger, als Frankreich.

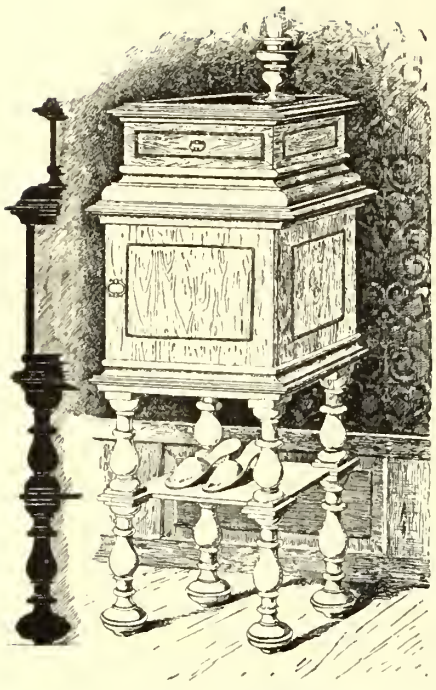
Zur Zeit Heinrich's IV. (1589—1610) machte die franzöſiſche Dekoration keine weſentlichen Fortſchritte; König und Land waren zu ſehr mit der poli-

tiſchen und wirthſchaftlichen Reform beſchäftigt. Im Gegentheil läſst ſich behaupten, daſs ſich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankreich die ernſte und düſtere Dekorationsweiſe der Holländer, für welche die Stiche Vredeman de Vrieſe's Propaganda gemacht hatten, die Oberhand gewann. Dieſe Weiſe ſteht in ſchroffem Gegenſatz zu der ſüddeutſchen und ſchweizeriſchen, welche gerade zu derſelben Zeit an Munterkeit und Farbenfreudigkeit das Mögliche leiſtete. (Dietterlin; die reiche Flächenbelebung durch verſchiedenfarbige Hölzer!). Die Schilderungen des Zuſtandes, in welchem ſich das Innere ſelbſt der vornehmſten Pariſer Häuſer um dieſe Zeit befanden, lauten nicht ſchmeichelhaft für den »guten Geſchmack« der damaligen Franzoſen.*) Die lange Reihe düſterer, oft nur mit Bänken möblirter, ungeheizter Zimmer eröffnete die Antichambre; hier wartete der vornehme Beſuch neben der Dienerſchaft, der gemeine Mann ſpuckte auf den Boden, der Hochgeborne — der alten Sitte gemäſs — möglichſt hoch an die Wand. Der Fremde drang unangemeldet bis zum Schlafzimmer vor, welches das »Zentrum, gleichſam das Theater des Privatlebens« bildete. Hier, im einzigen geheizten und wohnlicher eingerichteten Raum, wurden die Freunde des Hauſes empfangen, hier wurde geſpielt, muſizirt, geſchäftlich verhandelt. Die Dame des Hauſes empfing ihre Beſuche wohl auch aufrecht im dreiſchläfrigen Familienbett ſitzend. Der Gebrauch der Klingeln war noch nicht bekannt, man rief laut nach der Dienerſchaft. Auch für Küche und Keller war ſchlecht geſorgt; die üppige Gaſtfreundſchaft, die um dieſelbe Zeit in deutſchen Bürgerhäuſern gepflegt wurde, ſuchte man hier vergebens.

Eine geiſtreiche Frau unternahm es, in dieſer Verwahrloſung der Pariſer Häuslichkeit Wandel zu ſchaffen: die berühmte *Marquiſe von Rambouillet,* in welcher ſich weibliche Anmuth mit männlichem Verſtand harmoniſch vereinigten. In ihrem Hôtel ſchuf ſie nicht nur einen Mittelpunkt für die gebildete Welt, ſie verſtand es nicht nur, die geſellſchaftliche Liederlichkeit durch einen ſublimen Kultus der Freundſchaft zu erſetzen, die Sitten zu verfeinern und den höchſten geiſtigen Intereſſen einen ſicheren Halt zu geben, ſondern ſie trat auch als fruchtbare Dekorationskünſtlerin auf. Die klare Anordnung der hellen freundlichen Zimmer, wie der Treppen und Vorſäle, die Möblirung und Dekoration waren ihr eigenſtes Werk, ſie ſelbſt hatte die Zeichnungen dazu gemacht. Das Aufſehen ihrer Neuerungen war ſo groſs, daſs die Königin-Wittwe ihre Architekten

*) *Comte de Laborde:* »Le palais Mazarin et les habitations de ville et de champagne au 17 ſiècle«.

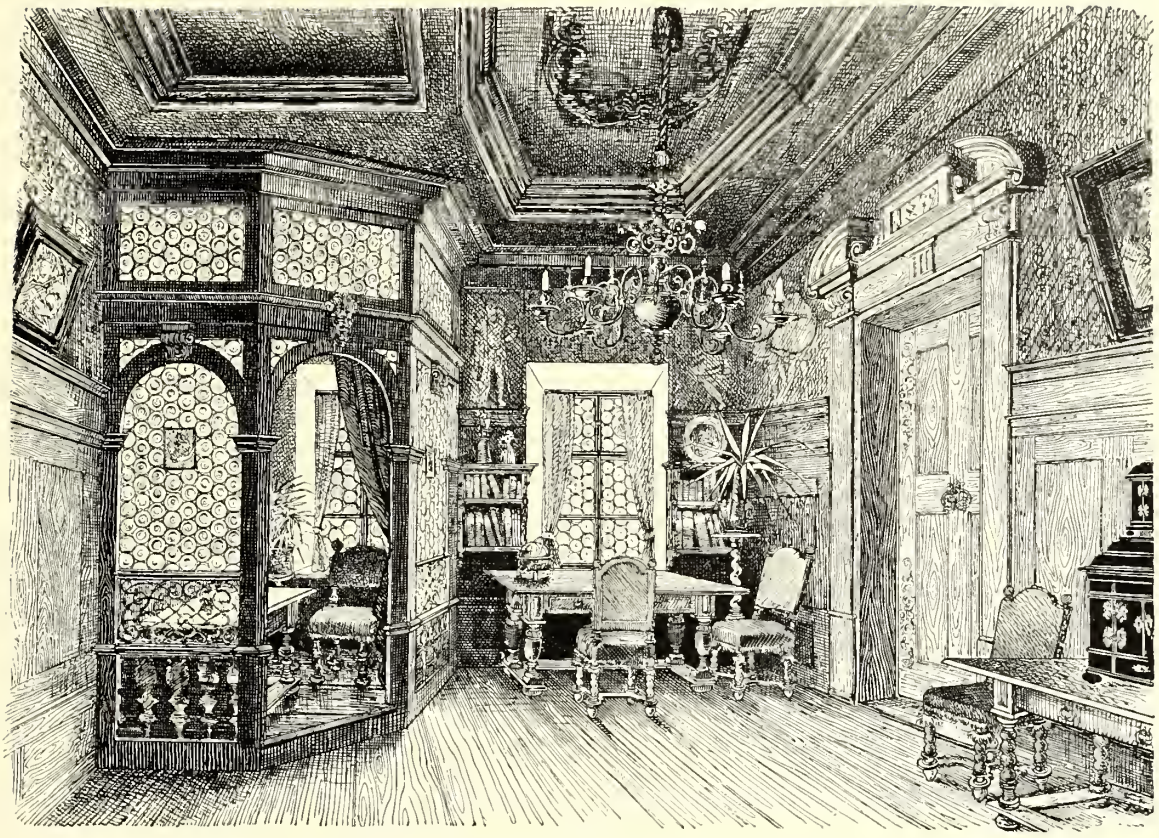
271] Kronleuchter für Gas, im Hôtel Drei Mohren in Augsburg.
Entworfen und modellirt vom † L. Gedon, ausgeführt von L. A. Riedinger in Augsburg.



272] Nachtkäſtchen, entworfen von L. Meggendorfer.

anwies, für den Bau des Luxembourg Studien im Hotel Rambouillet zu machen. Das war um 1610 bis 1620; aber »Arthénice« (Anagramm des Vornamens Catherine) hat mit ihren Töchtern ihre einflufsreiche Stellung als Reformatorin der Pariſer Geſellſchaft durch ein halbes Jahrhundert aufrecht erhalten und ihr Haus recht eigentlich zu einer »Succurſale der Académie françaiſe« gemacht, in welcher ein Corneille zuerſt ſeine Tragödien vorlas, wo in Anſehung des Geiſtes kein Unterſchied der Geſchlechter ſtattfand, und wo dennoch nur Perſonen von unzweifelhaftem Charakter und makelloſem Rufe verkehren konnten. Die Geſtalt dieſer merkwürdigen Frau, die den Namen der »Précieuse« im beſten Sinne verdiente, überſtrahlt mit ihrem milden Glanze manche politiſche Gröſse ihrer Zeit; ihr Platz iſt unmittelbar neben den gröſsten Dichtern, Philoſophen und Künſtlern des franzöſiſchen Volkes: ſie iſt die ideale Verkörperung des Beſten und Schönſten, was an dieſer hochbegabten Nation auch uns ſympathiſch berührt.

Der dekorative *Stil Louis XIII.* — oder beſſer Stil Rambouillet — erfreut ſich keiner beſonderen Anerkennung Seitens der franzöſiſchen Kunſtkritik. Mit Unrecht. Es iſt wahr, daſs, wenigſtens bis gegen 1640, immer noch niederländiſche Inſpirationen maſsgebend blieben; heller als aller heimiſchen Kunſtgröſsen Stern leuchtete damals den Franzoſen der eines Peter Paul Rubens. Aber gerade in dieſer Zeit und auf dem Grunde der ernſten, ſoliden, dabei aber koloriſtiſch freien vlämiſchen Dekorationsweiſe entwickelte ſich ein neuer franzöſiſcher Geſchmack. Frau von Rambouillet hatte es bewirkt, daſs die Zimmer nicht mehr ausſchlieſslich roth oder lohbraun angeſtrichen wurden; der Gebrauch der dekorativen Stoffe, der gewebten Tapeten, Tiſchdecken, der Uhren, Bibelots etc. war durch ſie allgemeiner geworden; ſie hatte die »alcôves« (Alkoven, beſonders vom Zimmer abgetheilte Eſtraden, auf denen das Bett ſtand), die »ruelles« (die durch Baluſtraden umſchloſſenen Räume um das Bett, wo die Beſucher Platz nahmen), und die »reduits« (kleine Konverſationszimmer)



273] Zimmer mit eingeſetztem Erkerſtübchen. Entworfen und ausgeführt von Gabriel Seidl.

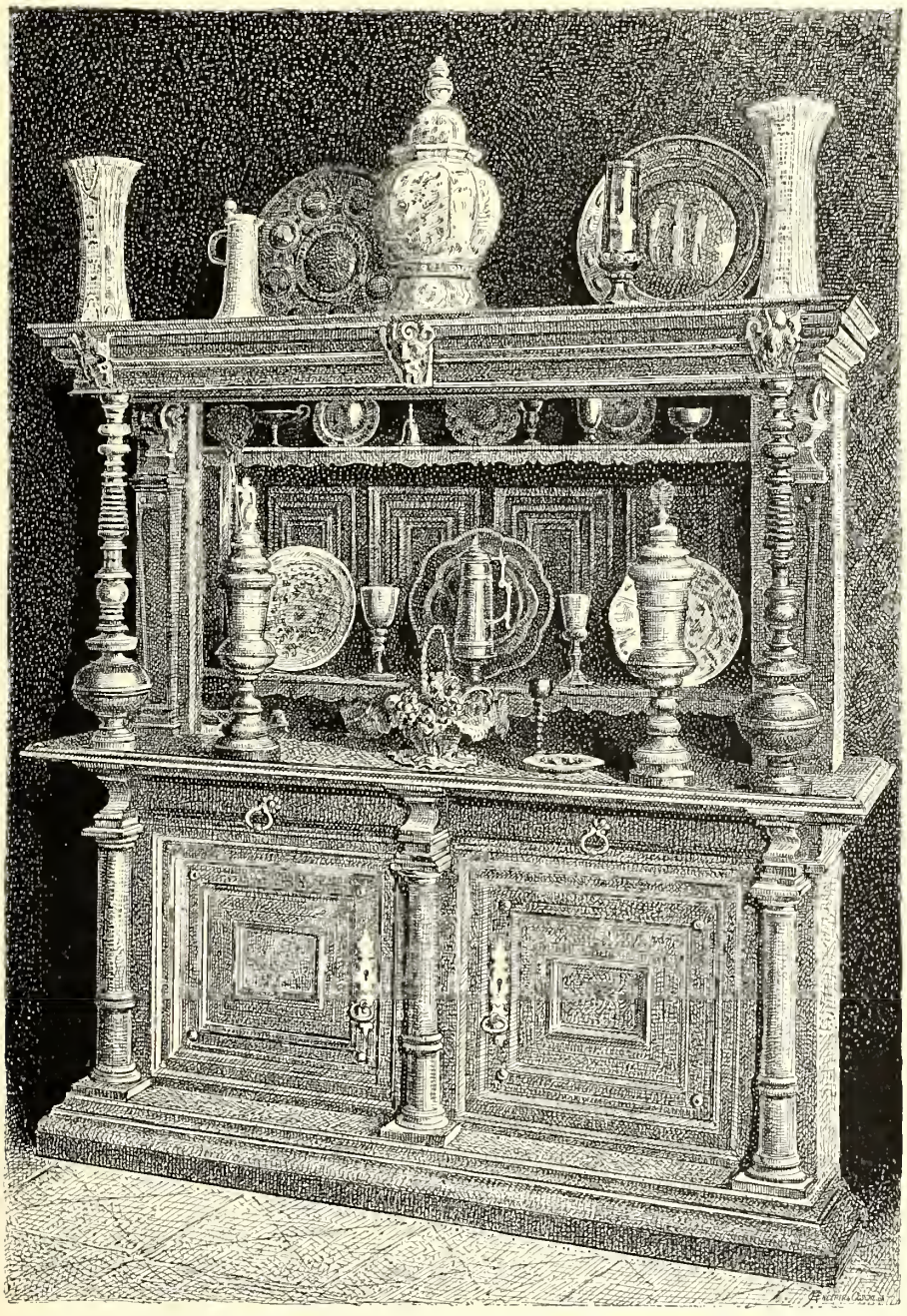
geſchaffen.*) Auch mancherlei neue Möbel, wie die Gueridons (ſtummen Diener), und die mit Sammet (fleurs ſemées-Muſter) ganz überzogenen Stühle (Fig. 283) ſind wohl ihre Erfindung. Anſchaulicher als alle Beſchreibungen erklären uns den damaligen franzöſiſchen Geſchmack die reizenden Kupferſtiche *Abraham Boſſe's*, von denen weiter unten ein paar reproduzirt ſind. Die ſogen. »Kabinete« oder Kunſtſchreine, theils Nürnberger Arbeiten aus eingelegten Hölzern, theils franzöſiſche Arbeiten aus Metall- und Steineinlagen, ſpielten eine groſse Rolle. Schon ſeit 1630 aber traten Pariſer Architekten als fruchtbare Dekorateure auf; einer der erſten war *J. Barbet*, deſſen Entwürfe zu Kaminen u. dgl. ſchon reichere Formen enthalten. Die Königin Anne d'Autriche, Ludwig's XIV. Mutter, lieſs ihre Appartements in reicher Vergoldung ausführen und vom Hofmaler *Simon Vouet* mit Gemälden ſchmücken. Ihr Gemahl, Ludwig XIII., ſcheint keine Leiden-

*) *Sauval* ſchildert das Schlafzimmer der Marquiſe wie folgt: »La chambre bleue était parée d'un emeublement de velours bleu, rehauſſé d'or et d'argent, et c'était le lieu où Arthénice recevait des viſites. Les fenêtres, ſans appui, qui règnent de haut en bas depuis ſon plafond jusquà ſon parterre, le rendent très gaie et laiſſent jouir, sans obſtacles, de l'air, de la vue et du plaiſir du jardin«.

ſchaft für derlei Dinge gehabt zu haben. Seit 1640 etwa ſehen wir den neuen pompöſen Geſchmack im Anzuge, der nun recht eigentlich die Scheidung zwiſchen *fürſtlicher* und *bürgerlicher Dekoration* hervorrief. Die »dorure«, die Vergoldung, wurde in der Häuslichkeit der franzöſiſchen Ariſtokratie, bei Hofe und im Palais Mazarin ſchon höchſtes Dekorationsprinzip, als Louis XIV. (geb. 1638, reg. ſeit 1643) noch ein Kind war. Ja man darf annehmen, daſs der König, obſchon 1651 für volljährig erklärt, doch erſt ſeit Mazarin's Tode 1661 wie in politiſchen ſo auch in künſtleriſchen Dingen ganz ſeine eigenen Wege gegangen iſt. In die Jahre 1643—61 aber fällt die eigentliche Fruchtbarkeit des berühmten *Jean Le Pautre*. Es ſcheint mir nicht unwichtig zu konſtatiren, daſs der höchſt eigenartig klaſſizirende, ebenſo ſtreng konſequente und noble, als nervige und prachtſtrotzende Stil dieſes genialen Künſtlers nicht durch Louis XIV. in's Leben gerufen wurde, ſondern daſs umgekehrt wohl der junge König ſeine erſten Anregungen aus dem *bereits vollendeten Prachtſtil* geſchöpft hat, den ich — wenn die Kunſt durchaus politiſche Namen haben muſs, — vielmehr den *Stil Mazarin* zu nennen vorſchlagen möchte.

Jean Le Pautre hat über tauſend Entwürfe aus faſt allen Gebieten der Tektonik und Dekoration geſchaffen und zumeiſt ſelbſt in Kupfer geſtochen.*) Seine Fähigkeit, jede Idee ſofort mit der Gravirnadel auf die Platte zu bringen, ſoll an's Fabelhafte gegrenzt haben; dabei bereitete ihm weder das Figürliche, noch die Perſpektive irgendwelche Schwierigkeiten. Seine Erfindungen machen denn auch, trotzdem ſie ſehr energiſch und mit kräftigen Schatten vorgetragen ſind, durchweg den Eindruck des Skizzenhaften, es iſt nichts Gequältes darin — er zeichnete »par coeur«. Intereſſant iſt, daſs er anfangs (etwa 1645—51) auch die Entwürfe ſeines Lehrherrn, eines künſtleriſch begabten Schreiners Adam Philippon, in Kupfer geſtochen hat; welchen Einfluſs übrigens dieſer Mann (welcher allerlei Studien in Rom gemacht hatte) auf ihn ausgeübt, läſst ſich nicht feſtſtellen, ſo wenig wie die inneren Beziehungen zu ſeinem begabten Bruder Antoine Le Pautre, welcher ſchon 1652 königlicher Architekt war. Das Ideal Jean Le Pautre's läſst ſich kurz als die nach Innen gekehrte und gleichzeitig verſtärkte Architektur der italieniſchen Hochrenaiſſance kennzeichnen; ja

*) Ueber die verſchiedenen Ausgaben ſeines Werkes vgl. *D. Guilmard*, Les maîtres ornemaniſtes (Paris, 1880). Im Jahre 1751 erſchien ein Neudruck von 765 Blättern Le Pautre's in 3 Bänden bei Jombert in Paris. Es erſcheint mir zweifellos, daſs dieſe erneute Publikation vom allergröſsten Einfluſs auf die Bildung des Louis XVI.-Stiles geweſen iſt. In der That findet man in letzterem unzählige Anklänge an Le Pautre, nur mit der Maſsgabe, daſs nun deſſen Ausdruck ſowohl in Formen als Farben abgeſchwächt, zugleich ſüſslicher und trauriger erſcheint.

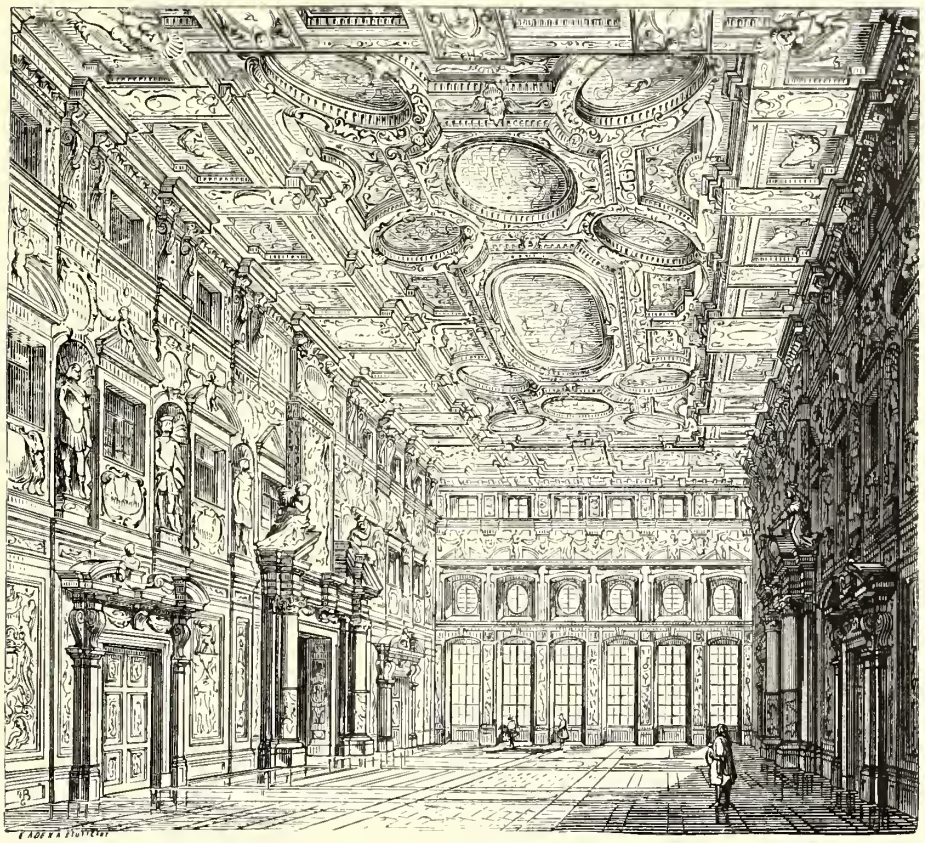


274] Büffet, Anfang des 17. Jahrhunderts, niederdeutſche Arbeit.
Im Beſitze des Herrn Frdr. Carſtens in Bremen.

man kommt faſt zu dem Schluſs: zu *ſolchem* Barocko müſsten die Römer der Kaiſerzeit gekommen ſein, wenn ſie — einen Le Pautre gehabt hätten! Sein Akanthus iſt ſpätrömiſch, aber raſſig, an Kapitälen ſtreng klaſſiſch, in Frieſen und Panneaux wild belebt; die ioniſchen glatten und korinthiſchen kanellirten Säulen und Pilaſter läſst er am liebſten paarweiſe aufmarſchiren; Karyatiden und Konſolen ſind von ſtrotzender Kraft; Thüren und Spiegel ſind mit ſtarken Blätter- und Fruchtwulſten eingefaſst, zwei- und dreifache Bekrönungen mit Genien, Medaillons, Trophäen, gefeſſelten Sklaven etc. thürmen ſich über den Kaminen und Flügelthüren auf; die mächtig ausladenden, genial gebildeten Geſimſe tragen Medaillons, Vaſen, allerlei Lebendiges, mit hängenden Guirlanden wird groſser Luxus getrieben; die Wände ſind in feſt eingerahmte, auf ſtark plaſtiſchen Schmuck berechnete Füllungen eingetheilt; alle dieſe Elemente

aber werden überboten durch die reiche Pracht der Plafonds mit ihren koloſſalen Hohlkehlen. Die ganze Vortragsweiſe iſt eine überaus konſequente, ſichere, gleichmäſsige, trotzdem voller Abwechſelung, immer aber im Rahmen eines gewiſſen Klaſſizismus, der uns, freilich mit verändertem Kraftausdruck, hundert Jahre ſpäter auf's Neue begegnet. Man denke ſich nun dieſe fixe Dekoration in üppigen Farben und reicher Vergoldung, in Stein und Metall! Kein Wunder, daſs ſich der prachtliebende und ruhmſüchtige Louis XIV. *zunächſt* von den Werken dieſes Meiſters angezogen fühlte und ihn zu ſeinem Hofdekorateur machte.

Während Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Macht und Wohlſtand gekommen war, lag *Deutſchland* durch den dreiſsigjährigen Krieg (1618—1648) auf's Tiefſte erſchöpft darnieder. Es iſt ſchwer, von der deutſchen Kunſtentwickelung dieſer Periode ein klares Bild zu geben. Man würde irre gehen, wollte man einen ſtetigen Verfall bis zum Ende derſelben annehmen; in manchen Gegenden, welche vom Kriegselend verſchont geblieben waren, blüht das Kunſthandwerk beſcheiden weiter, in anderen Gegenden erholt es ſich bald von ſchweren Schlägen. Ein ſehr ungleichmäſsiges Vor- und Zurückdrängen. Nur ſo iſt die immerhin beträchtliche Maſſe namentlich von Werken der Kleinkünſte und der Tektonik erklärlich, welche aus der Zeit des groſsen Krieges erhalten ſind, und welche Zeugniſs dafür ablegen, daſs es auch damals in Deutſchland nicht an originellen Bildungen gefehlt hat. Die oben (S. 306) ſkizzirten Uebertreibungen des bombaſtiſchen Barocko bilden übrigens nicht die ausſchlieſsliche Signatur jener Werke. Sehr charakteriſtiſch für die Verſchiedenartigkeit der oft dicht nebeneinander gehenden Strömungen iſt das Augsburger Rathhaus, das *Elias Holl* 1615—1620 erbaute und dekorirte. Der Bau ſelbſt iſt von einer überwältigend noblen Einfachheit; auch die nicht ausgeführten reicheren Modelle des Meiſters, der ſich namentlich an den Werken Palladio's gebildet hatte, athmen den Geiſt weiſer Mäſsigung: groſse, edle Verhältniſſe, Vermeidung alles Schwulſtigen. Die ſogen. Fürſtenzimmer haben reiche Vertäfelungen und Holzplafonds, ſowie groſse Oefen im Charakter der deutſchen Spätrenaiſſance, die letzteren wahre Prachtexemplare mit reichſtem figürlichem Schmuck; endlich der groſse, 100 Fuſs lange und 45 Fuſs hohe Feſtſaal (Fig. 275) mit ſeinen ſechs Portalen und ſeinen drei Fenſterreihen iſt ein Kapitalſtück der beginnenden Barockdekoration: die unteren Partien grau, nach oben immer farbiger und üppiger bemalt, der Rieſenplafond mit groſsen Gemälden in den reich vergoldeten Kaſſetten, daher das Ganze mit Recht der »goldene Saal«



275] Der goldene Saal im Rathhaus zu Augsburg, von Elias Holl. (Um 1620.)

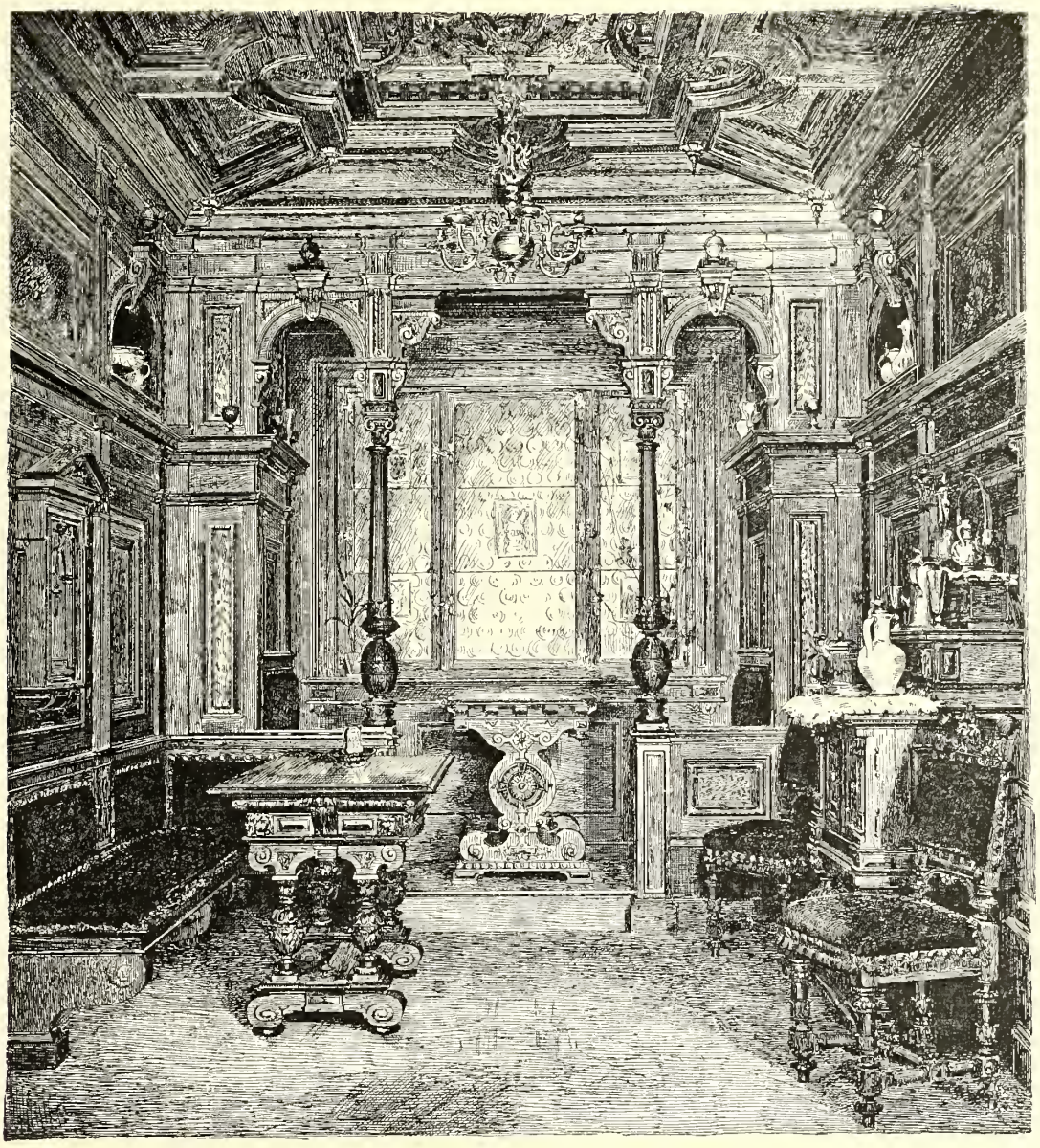
genannt. Ueberhaupt ſehen wir die Vergoldung, wie in Italien, ſo auch in Deutſchland ſchon lange vor Louis XIV. angewandt, am früheſten vielleicht in Südtirol (Schloſs Velthurns um 1570). Aber ſie beſchränkte ſich noch weſentlich auf ſtuckirte Plafonds; an Holzdecken ward ſie nur mäſsig angewandt, ohne die ſtoffliche Autorität des Materials zu vernichten. An Holzmöbeln kam die Vergoldung vor 1660 nur ſelten vor, ebenſo die Metallapplikation mit Vergoldung. Neben der, noch immer weſentlich durch die Einlagen aus hellen Hölzern (namentlich der leuchtenden ungariſchen Eſche) charakteriſirten ſüddeutſchen und ſchweizeriſchen Tektonik kommt aber nun auch die niederrheiniſche Holzſkulptur mehr und mehr in Aufnahme, weil ſie den plaſtiſchen Neigungen der Zeit gröſseren Spielraum gewährte. Unzählig ſind z. B. heute noch die Schränke aus Nuſsbaumholz mit geſchnitzten Engelsköpfen und Fratzen wie Blattornamenten im »Ohrwaſchlſtil« (S. 307). Sehr merkwürdig ſind dagegen einige Schränke mit Eſchen-

holzfurnieren, welche, wie ich annehmen darf,*) um 1650 in Ansbach entftanden find: hier erfcheinen nicht nur die Fratzen und Ornamente (namentlich die aus hängenden Blumenkelchen gebildeten Guirlanden) fehr fein und ohne den Beigefchmack des »Gekneteten«, fondern auch die fchlanken Pilafter und kanellirten Säulen mit ihren ionifchen Kapitälen find fo edel gebildet, dafs man verfucht fein könnte, von einer eigenen klaffizirenden Barocktektonik auf deutfchem Boden zu reden. Solche Beifpiele eines von franzöfifchem Einfluffe ficherlich ganz freien Vorgehens laffen fich mehr nachweifen. Ueberhaupt ift es falfch, die im weiteren Verlaufe des 17. Jahrhunderts fowohl in den Fürftenfchlöffern, wie in den Patrizierhäufern Deutfchlands, namentlich der Hanfeftädte, fich entwickelnde Grofsräumigkeit und komfortable Anlage immer nur auf Parifer Vorbilder zurückzuführen; viel eher können wir hier einen Einflufs der Niederlande zugeben, welche durch das ganze Jahrhundert — wie uns die vlämifchen Genrebilder zeigen — in Bezug auf den bürgerlichen Bauftil und die Innendekoration konfervativ geblieben oder vielmehr auf der eigenen Bafis fortgefchritten find.

Wir kehren zu Frankreich zurück, wo wir nun — etwa von 1665 ab — Louis XIV. als grofsem Kunftdefpoten begegnen. Die um diefelbe Zeit ftattgehabte Erfetzung des Cavaliero Bernini durch Claude Perrault beim Bau der Kolonnadenfaçade bedeutete zugleich einen Sieg der nationalen über die ausländifchen Kunfteinflüffe; wahrfcheinlich wurde auch Le Pautre fchon damals, als »des Römifchen verdächtig«, kalt geftellt. Bis 1670 entftand unter *Charles Le Brun's* Leitung die Galerie d'Apollon im Louvre, »cette falle, où l'or jette partout fa note éclatante«. Da war es wieder ein Kupferftecher, der durch feine Darftellung diefes grofsartigen Werkes**) 1671 die Aufmerkfamkeit des Königs auf fich lenkte: *Jean Berain*. Berain, ein geborner Lothringer, hatte aus feiner Heimath den Witz feines Landsmannes Callot mitgebracht; fchon als

*) Der reichfte diefer vierthürigen Schränke ift im Befitze des Herrn Direktor Schraudolph in Stuttgart, ein zweiter fteht in einem Korridor der k. Refidenz zu München, zwei andere find in meinem Befitze. Von den letzteren zeichnet fich der eine durch hervorragend noblen Aufbau, der andere durch reichere Ornamentik, luftige Fratzen, feine Profilirungen und fchöne Eifenbefchläge aus. Die kleinften Gefimfe (aus Eichen- und Birnbaumholz) find hier klaffifch ausgebildet, mit Hängeplatte und Nafe etc. Man kann diefe Feinheiten nicht befchreiben, fondern nur mit den Fingern fühlen! Bei der Reftaurirung des letzt erwähnten Schrankes fand ich an der Innenfeite eines Friesftückes folgende Bleiftiftnotiz: »Anno 1651, Matthaus Mohl der Zeit gewefsner Hofffchreiner zu anfpach ift difer Mafter ftuck gemacht worden. In der Hofffchreinerey«.

**) Die Annahme, dafs Berain felbft die Galerie d'Apollon dekorirt habe, beruht auf Irrthum. Neben Le Brun, welcher nicht nur die hauptfächlichften Deckengemälde malte, fondern auch die Skulpturen und Ornamente difponirte, wirkten namentlich Léonard Gautier, Jacques Gervaife, Jean-Baptifte Monnoyer und Goujon dit La Baronnière mit. An dem Kupferftichwerk über die Galerie waren aufser Berain noch Chauveau und Lemoyne betheiligt.



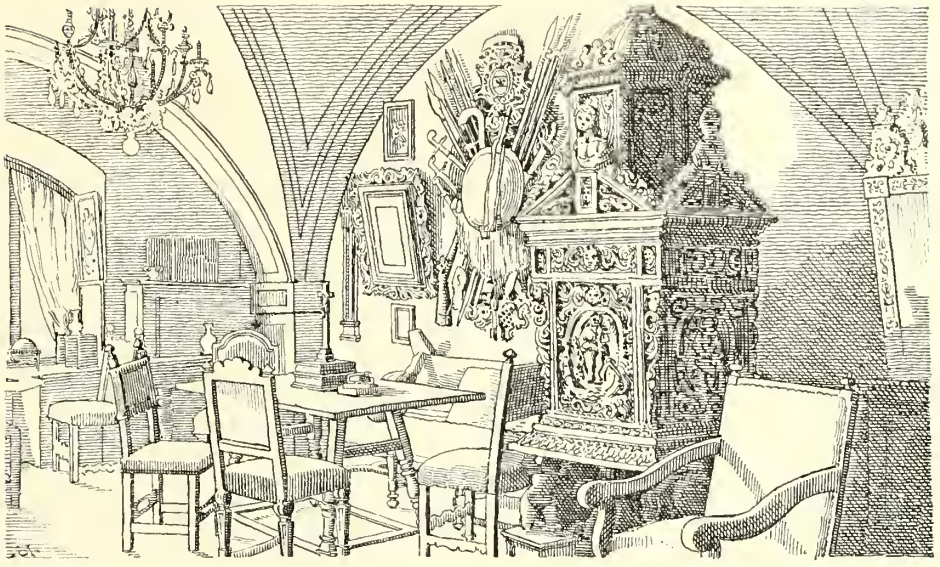
276] Erkerzimmer. Ausgeführt von A. Pöſſenbacher in München.

22-Jähriger hatte er 1659 originelle Entwürfe zu Flintenverzierungen, ein damals ſehr beliebtes Genre, publizirt, 1663 die Arbeiten des Hofſchloſſers Brisville geiſtreich interpretirt. 1674 ward er zum »deſſinateur de la chambre et du cabinet du roi« ernannt, d. h. zum unentbehrlichen Factotum bei allen Hoffeſten, Ballets und theatraliſchen Maskeraden. Von nun an — ſeit 1677 hatte er auch ſeine Künſtlerwohnung im Louvre — bis zum Ende des Jahrhunderts*) war Berain »d'une

*) Berain ſtarb 1711 als Greis von 73 Jahren; bis zu ſeinem Tode erfreute er ſich hohen Anſehens, aber ich glaube nicht zu irren, wenn ich ſeine einflußreiche Thätigkeit als mit dem 17. Jahrhundert abgeſchloſſen betrachte.

très-grande vogue; on ne faiſait rien, en quelque genre que ce fût, ſans que ce ſoit dans ſa manière, ou qu'il en eût donné les deſſins«. Alle anderen Dekorateure der Zeit, wie ſein Bruder Claude und ſein Sohn Jean, Jean und Daniel Marot, Seb. Le Clerc, Pierre Le Pautre, André-Charles Boulle und ſeine Söhne, Jean Le Moyne, Jean Le Blond, Nic. Langlois u. a. ſpielten neben ihm nur zweite Rollen, die meiſten waren von ihm inſpirirt; ſelbſt ſein Vorgeſetzter Jules-Hardouin Manſart und ein Le Brun hatten nicht entfernt den Einfluſs auf die Entwickelung des Stils wie er. Dennoch kann man nicht ſagen, daſs Berain ein Künſtler erſten Ranges oder auch nur ſeinem Vorgänger Le Pautre überlegen geweſen ſei. Seine groſse Bedeutung hat er vielmehr der Leichtigkeit zu verdanken, mit der er ſich ein Menſchenalter hindurch in die Wünſche und Launen ſeines königlichen Herrn zu fügen wuſste, ein Umſtand, der andererſeits auch manche ſonſt unerklärliche Schwächen in einzelnen ſeiner Kompoſitionen erklärt. Auch ihm wie ſo manchem Künſtler der hundert Jahre, in welchen die geiſtigen Groſsväter und Väter der Guillotine regierten, gilt der Seufzer Molière's: »Mon Dieu, les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéiſſance et ne ſe plaiſent point du tout à trouver des obſtacles. Les choſes ne ſont bonnes que dans le temps qu'ils les ſouhaitent . . . Il vaut mieux s'acquitter mal de ce qu'ils nous demandent, que de ne ſ'en acquitter pas aſſez tôt et ſi l'on a la honte de n'avoir pas bien réuſſi, on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements«.

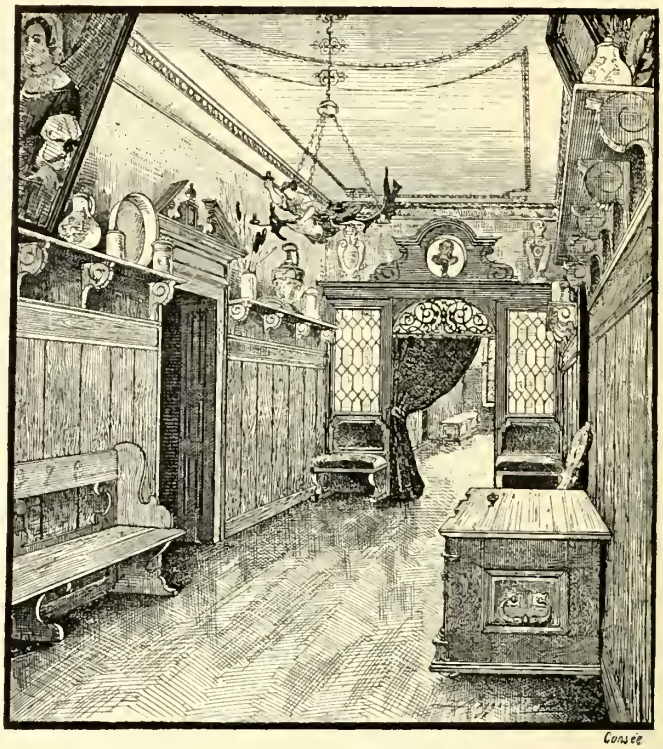
Berain hatte nicht den univerſellen Bauſinn eines Le Pautre oder gar eines Androuet Du Cerceau, er war vorwiegend Ornamentiker. Das Beſte, was er gemacht hat, ſind ſeine grotesken Panneaux, ſeine reich dekorirten Konſolen, Geſimsfrieſe, Kapitäle, Eiſengitter, ferner ſeine Kamindekorationen; weniger glücklich, obſchon neu erfindend, iſt er in den Möbeln, geradezu plump ſind ſeine Gefäſse. Manchmal ſcheint es, als habe er altbewährte graziöſe Formen abſichtlich ignoriren und um jeden Preis Neues ſchaffen wollen — oder müſſen. Ueber ſein ganzes Werk iſt eine gewiſſe pſeudo-monumentale, oft ſogar zimperliche Grandezza ausgebreitet, welche mehr an Gefallſucht als an ernſte künſtleriſche Abſicht erinnert. Vieles iſt gewiſs ebenſo wirkſam als fein, im Ganzen aber iſt die Bezeichnung als *gezierter Barockſtil* wohl am Platze. Aber Berain war unbeſtreitbar ſehr findig und gewandt, und er hat ſeine eigene ornamentale Grammatik. Man kann eigentlich nicht ſagen, daſs irgend eines ſeiner Motive nicht irgendwo früher zu finden wäre; wenn man genau vergleicht, ſo ſieht man, daſs er nicht nur die Italiener, ſondern auch Wendel Dietterlin ſorgfältig



277] Aus dem ſtädt. Muſeum zu Salzburg. Geſtellt von Herrn Direktor Schiffmann.

ſtudirt hat. Aber die Gruppirung iſt neu und ſeine Lieblingsmotive bleiben für die ganze Periode und ſelbſt darüber hinaus charakteriſtiſch. Anerkennen muſs man, daſs Berain bei ſeinen Zeichnungen faſt immer die techniſche Ausführbarkeit im Auge behalten hat; aus ſolcher Rückſicht mag ſich manche Härte und Trockenheit des Vortrags erklären. Nicht ſo maſsgebend war ihm die Brauchbarkeit; die von ihm erfundenen »Kommoden« brauchten auch nicht kommod zu ſein, da ſie ja nicht vom König ſelbſt gehandhabt, ſondern nur als Prachtmöbel bewundert wurden.

Im Allgemeinen iſt Berain's Ornamentik mehr eine grotesk-maleriſche als plaſtiſche; die ſtarken Wulſte und weit vorſpringenden Profile ſind nun verpönt. Alles Figürliche wird leichter, kleiner; wo vorher halbe, wird jetzt nur noch Viertellebensgröſse beliebt; die kraftſtrotzenden Karyatiden verſchwinden, — ſie hatten ohnehin nicht mehr viel zu tragen. Geflügelte Hermen, mit ausgebreiteten Armen Guirlanden haltend; verführeriſch hübſche Sphinxe mit Blumenvaſen auf dem Kopf, lang herabhängende Schabracken auf dem Rücken; Faune, Bacchantinnen, Nereïden, die verlängerten oder verſchlungenen Füſſe in umgekehrte Obelisken auslaufend, von Epheu umrankt; Vögel, Affen, Delphine, Schlangen, Drachen und Höllenhunde mit überlangen Hälſen. Apollo, Venus und die Muſen, kokett-nachläſsig gekleidet, bevölkern die Niſchen und Poſtamente, Harlequins und allerlei maskirte Perſönchen die Panneaux. Als Maskarons



278 & 279] Korridor im Hauſe der Frau Bar. v. Stauffenberg

finden wir an Stelle der früheren wild-barocken Fratzen den langweilig-naturaliſtiſchen Löwenkopf und jenes halb unſchuldige, halb ſinnliche Mädchenantlitz, das ſchon im 16. Jahrhundert beliebt war und nun neuerdings in verſüſster Auflage in Stein, Metall und Holzvergoldung überall angebracht wird — mit Blättern als Halskrauſe und einem muſchel- oder fächerartigen Kopfputz. Baldachine, Schabracken und Draperien mit rund ausgeſchnittenen Borten und Quaſten ſind ſehr beliebt; aber alle dieſe Tapeziermotive ſcheinen nicht aus Textilſtoffen gemacht, ſondern aus Metall geſchnitten zu ſein. Die Pflanzenwelt iſt durch aufſteigende, ſich wiederholende Schilfblätter, durch Gehänge aus Blumenkronen (Maiglöckchen, Vergiſsmeinnicht, Hopfenblüthe etc.) vertreten, welche ſich nach unten verjüngen und in Tropfen und Spitzen endigen. Selbſt die Füſse der Möbel ſind oft als ſchlanke Blüthenkelche gebildet. Eiszacken und Gitterwerk erſcheint als Hintergrund-Ornamentik; im Vordergrunde gezackte Muſcheln mit fallendem Waſſer; rauchende Opferſtöcke, muſikaliſche, kriegeriſche und Jagdtrophäen. Das hauptſächlichſte, zuſammenhaltende und verbindende Motiv aber, das in allen Techniken und an allen Gegenſtänden vorkommt, iſt ein feſtes, aus abwechſelnd geradlinig und rund konturirten Bändern gebildetes Rahmenwerk, an deſſen Voluten ab und zu elegant geſchwungene Blattformen hervorſpringen. Es ſind im Weſentlichen dieſelben Formen, welche wir auch in den Gartenparterres *André Le Nôtre's* finden; dieſer aber war ſchon ein berühmter Mann, als der junge Berain auftrat. Dem letzteren dagegen iſt es zuzuſchreiben, daſs die »Blumenbeetlinien« nicht nur an den Wänden und Plafonds, ſondern auch in den Holz- und Metallfurnituren der Möbel und in den gewebten Fuſsteppichen Aufnahme fanden. Innerhalb dieſes typiſchen Encadrements (gewiſſermaſsen einer freieſten Umbildung des griechiſchen oder chineſiſchen Mäanders) ergiebt ſich eine groſse Mannichfaltigkeit ſymmetriſcher Formen,

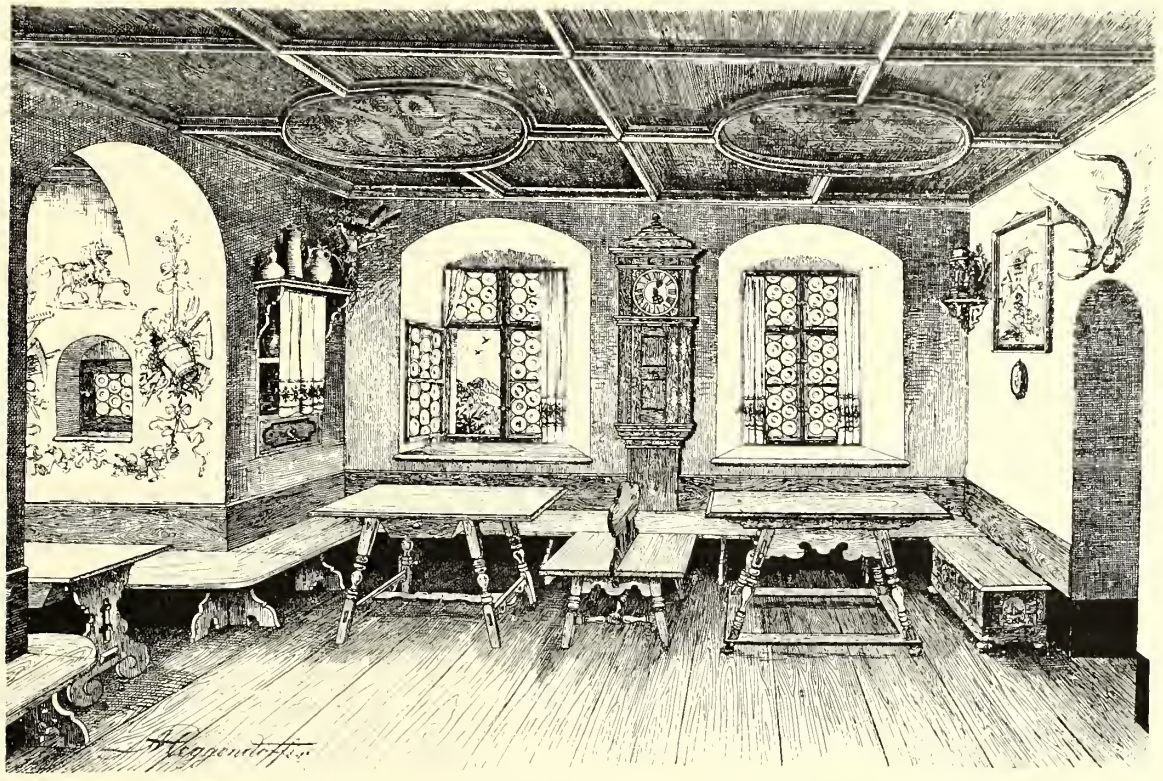
in München. Eingerichtet von Fr. Radſpieler jun. daſelbſt.

zugleich begegnen wir hier einem wirklich neuen Anlauf zur Bildung naturaliſtiſcher Motive, ohne daſs ein beſtimmt Natürliches zu erkennen bleibt. Dieſes neue, graziöſe Spiel mit geometriſchen Linien und Pflanzenmotiven iſt denn auch die eigentliche Wurzel, aus welcher nach und nach das Rococo-Ornament hervorgewachſen iſt. Durch Berain wurden auch, wenn ich nicht irre, zuerſt die dekorativen Monogramme aus Schreibſchrift anſtatt der römiſchen Majuskeln (z. B. das doppelte *L*) eingeführt — eine zwar unſcheinbare, aber ſehr charakteriſtiſche Kleinigkeit.

Die ſtiliſtiſch wichtigſte Neuerung der Berain'ſchen Periode beſteht aber darin, daſs die geſchwungenen, bauchigen und Herzformen nun auch auf das Geſchränk übertragen werden. Der Grund dafür liegt indeſſen nicht allein in der Freude am Geſchweiften, ſondern faſt ebenſo ſehr in der Technik der Vergoldung und der Metallbeſchläge, welche an abgerundeten und bewegten Flächen (dem Glanz des wogenden Meeres vergleichbar) am Beſten zur Geltung kommen. Ja man begegnet gerade bei Berain ſehr häufig einer faſt manierirten Steifheit — der Fluſs der runden Linie wird plötzlich unterbrochen, die Volute endigt in einem rechten Winkel, der vegetabiliſche Bogen in einem Mäanderſtück — gerade, als habe der Meiſter dem Schnörkelgeiſt der Zeit ein »Bis hierher und nicht weiter« zurufen wollen. Aber Berain hatte nur die neue Richtung gegeben; auch waren die nach ſeinen Entwürfen in Bronce, Silber und vergoldetem Holz in der königlichen Möbelfabrik der Gobelins ausgeführten Prachtſtücke nur den exkluſiven Hofkreiſen bekannt geworden. Als gar 1689 der König die reichſten der in ächtem Silber ausgeführten Möbel in die Münzen wandern lieſs, um daraus Geld für ſeine koſtſpieligen Kriege machen zu laſſen, gewannen die leichten, kapriciöſen Formen des berühmten *Boulle* und ſeiner Söhne vermehrtes Anſehen. Die Marqueterie aus Schildpatt, Meſſingblech und Zinn hatte vor

derjenigen aus Ebenholz und Elfenbein den Vorzug, daſs ſie ſich leichter den runden und gewellten Formen anbequemte; gerade in der Ueberwindung der plaſtiſchen Schwierigkeiten konnte die Technik ihre höchſten Triumphe feiern. Noch wichtiger für die Formgebung der Möbel aber wurde die gegen die Wende des Jahrhunderts zunehmende Vorliebe für die *chineſiſchen Lackarbeiten,* welche, da die Originale ſehr theuer waren, nun in Paris viel imitirt wurden. Alles das wirkte zuſammen, um dem Möbel gegen das Ende der Regierung Louis XIV. eine bewegtere und elegantere Geſtaltung zu geben. Auch die übrige feſte und mobile Dekoration folgte ähnlichen Trieben, trotz der wirthſchaftlichen Erſchöpfung des Landes; der König war zwar alt und fromm geworden, aber die Hofhaltungen der Dauphins gaben dem Kunſtgewerbe neue Impulſe. Nach Le Brun's Tode (1696) ging die Direktion der Gobelins an Mignard, ſpäter an Manſart über, auch in dieſer Anſtalt entfernte man ſich immer mehr von dem Stil der »meubles d'apparat«, welche die eigentliche Glanzperiode des Königs kennzeichnen. Mit dem Beginne des 18. Jahrhunderts aber treten zwei Künſtler auf, welche der geſammten Dekoration neue Bahnen eröffnen: *Gilles Marie Oppenort* und *Claude Gillot*, der Lehrer Watteau's. Neben ihnen ſind namentlich Daniel Marot (der Hofarchitekt des Königs von England), Jean Mariette, Bernard Picart und J. Bern. Toro zu nennen. Als der »groſse König« ſtarb (1715), war der eigentliche Stil Louis XIV. ſchon ein überwundener Standpunkt.

In *Deutſchland* war man nur zögernd den Pariſer Anregungen gefolgt. Nach dem dreiſsigjährigen Kriege, der, wie ich ſchon hervorgehoben habe, keineswegs alle und jede Kunſtregung zu vernichten vermocht hatte, entwickelte ſich bei uns eine eigenartige barocke Dekorationsweiſe, in welcher niederländiſche und italieniſche Einflüſſe ſich die Wage hielten. Namentlich in den Kleinkünſten wurde immer noch Auſserordentliches geleiſtet; Nürnberg verſah ganz Europa mit ſeinen Kabineten, und die Augsburger Goldſchmiede und Graveure entfalteten einen förmlichen Wetteifer in der Herſtellung netter Sachen. Die um 1670—80 allgemein verbreiteten reizenden Veduten italieniſcher Städte und Paläſte von Joh. Wilh. Baur und Melchior Küſell beweiſen uns, welches feine und liebevolle Verſtändniſs man der Baukunſt des alten gelobten Landes neuerdings entgegenbrachte. Es wäre falſch zu glauben, daſs man ſich damals ſofort und ausſchlieſslich den Franzoſen in die Arme geworfen habe. Wohl reizten die Verſailler Schöpfungen zur Nacheiferung, und namentlich die Gartenkünſteleien des »groſsen« Le Nôtre erregten den Neid der deutſchen Höfe; aber als Ferdinand



280] Wirthſchaftsſtube im Wirthshaus zu Reichertshauſen bei Pfaffenhofen. Gezeichnet von L. Meggendorfer.

Maria von Bayern gegen 1670 das Luſtſchloſs Nymphenburg zu bauen anfing, wurden hierzu italieniſche Künſtler berufen, ebenſo wirkten ſpäter unter Max Emanuel neben Einheimiſchen noch Italiener in Schleiſsheim und Nymphenburg.*)

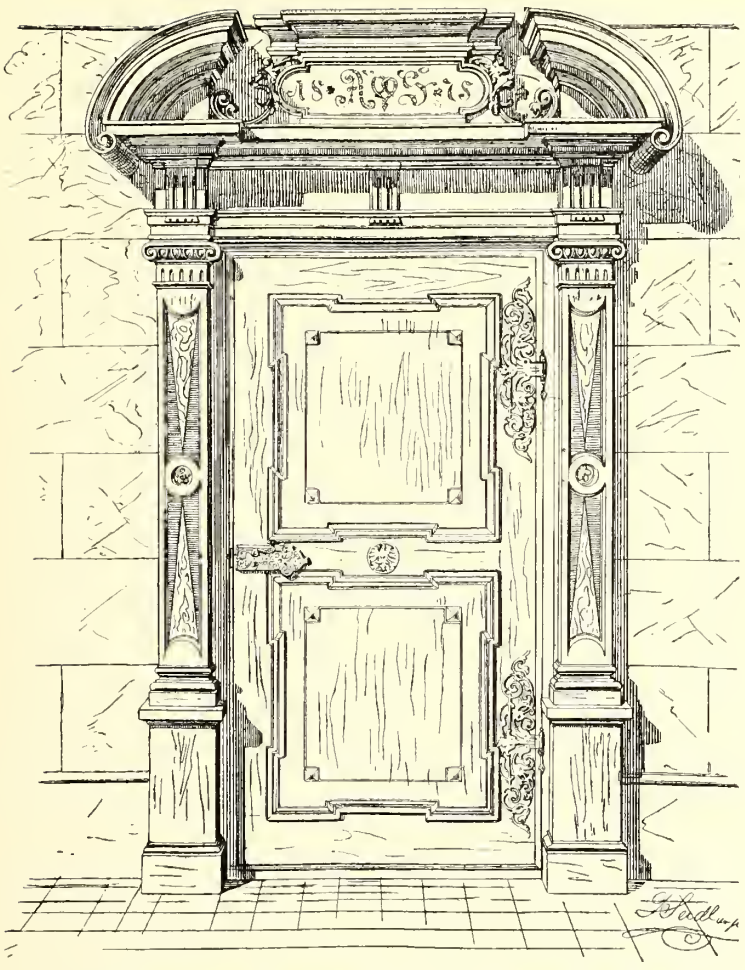
Auch der gutmüthige und ſchwache Friedrich III. von Brandenburg (reg. 1688—1713, als erſter König von Preuſsen ſeit 1701), welcher die Errungenſchaften ſeines Vaters, des Groſsen Kurfürſten, durch Prachtbauten u. dgl. zu befeſtigen wähnte, und durch Miſsverwaltung ſeinen Staat an den Rand des Verderbens brachte, hat ſich bei ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen mehr einheimiſcher als fremder Kräfte bedient; ja er hatte das Glück, den gröſsten Künſtler der Zeit für ſich zu gewinnen. Der Name *Andreas Schlüter**) muſs jeden Deutſchen mit Stolz, aber auch mit Trauer erfüllen. Schlüter, 1664 in Hamburg geboren, hatte ſeine Studien als Bildhauer in Italien vollendet; die neue Pariſer Richtung hatte er wohl nur durch die Stiche Berain's und Marot's

*) Vgl. den Aufſatz »Nymphenburg« von K. Th. Heigel in der Zeitſchrift des Bayer. Kunſtgewerbevereins, 1883 S. 67 und 81.

*) Vgl. die Monographie von *R. Dohme:* Andreas Schlüter, in »Kunſt und Künſtler des Mittelalters und der Neuzeit«, II. Bd. (Leipzig, 1878.)

kennen gelernt. Nachdem er ſich kurze Zeit hindurch in Warſchau einen Ruf als tüchtiger Bildhauer gemacht, taucht er 1694 wie ein Meteor an dem damals noch etwas bleigrauen Kunſthimmel der märkiſchen Kapitale auf, engagirt, um in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaſter und Holz zu bilden; aber ſchon im folgenden Jahre ſehen wir ihn nach Nering's (eines Holländers) Tode als Baumeiſter thätig. Seine Hauptwerke ſind das Berliner Schloſs, die Masken ſterbender Krieger und Anderes am Zeughaus und das erzene Reiterbild des Groſsen Kurfürſten, welches letztere nur etwa durch Verrocchio's Colleone in Venedig übertroffen wird. Durch dieſe Arbeiten hat er ſich als Monumentaldekorateur im beſten alten Sinne unſterblichen Ruhm erworben. Ein bautechniſches Miſsgeſchick, das übrigens mit ſeiner Künſtlerſchaft nichts zu ſchaffen hat, entzog ihm 1706 die königliche Gnade, der erregte Geiſt verlor Ruhe und Faſſung; beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's I. 1713 wurde ihm ſein Gehalt als Hofbildhauer geſtrichen, und nun ging Schlüter, um Brod für ſeine Familie zu verdienen, als gebrochener Mann zuerſt nach Sachſen, dann nach Petersburg, wo er im Mai 1714 verſtorben ſein ſoll. Und dieſes beklagenswerthe Schickſal traf einen Deutſchen, der aus eigener Kraft ſich zu einer, weder von damaligen Franzoſen noch Italienern erreichten Kunſthöhe aufgeſchwungen hatte! Was hätte dieſer Mann ſeinem Volke geben können, wenn er von ſeiner Zeit beſſer verſtanden worden wäre, vielleicht auch wenn er etwas von der Molière'ſchen Kunſtmoral vor Königslaunen gehabt hätte!

Ein talentvoller Schüler des groſsen Schlüter, der Architekt *Paul Decker* (geb. in Nürnberg 1677), der unter ſeiner Leitung 1699 bis 1706 in Berlin baute, zeichnete und dekorirte (auch die Kupferſtiche der Projekte Schlüter's zum Schloſsbau rühren von ihm her), hat nicht allein in ſeiner ſpäteren Stellung als Hofbaumeiſter zu Bayreuth, ſondern auch und weit mehr durch ſeine zahlreichen Publikationen auf die Bildung des Geſchmackes in deutſchen Landen eingewirkt. Der erſte und wichtigere Theil ſeines groſsen »Fürſtlichen Baumeiſters« erſchien 1711, zwei Jahre vor ſeinem Tode; aber vorher waren von ihm ſchon mehrere Hefte mit Entwürfen aus allen Gebieten der Dekoration und des Meublements (bei Jerem. Wolff in Augsburg) erſchienen. In ſeinen Erfindungen wie ausgeführten Arbeiten tritt uns dieſer jugendliche Meiſter als anſehnlicher *deutſcher* Repräſentant des ſpäteſten Barockſtils entgegen. Obſchon er die Franzoſen von Le Pautre bis zu Berain und Daniel Marot offenbar eifrig ſtudirt hat, ſo kann man ihm doch nicht nachſagen, daſs er ſie abgeſchrieben



281] Zimmerthüre, entworfen von Gabr. Seidl in München.

habe; ſeine ganze Vortragsweiſe iſt, bei einiger Ueberladung in den Details, ebenſo originell als kraftvoll. Schlüter und Decker ergänzen ſich gewiſſermaſsen: der erſtere, der zweifellos gröſsere Künſtler, zeigt uns mehr die monumental-plaſtiſche, norddeutſche, etwas italieniſch beeinfluſste, — der letztere die maleriſch-dekorative, ſüddeutſche, mehr franzöſiſch beeinfluſste Auffaſſung; auf Beide können wir ſtolz ſein, unbekümmert um die wenig günſtige Meinung der Franzoſen*) — auch wegen ihrer Univerſalität; denn Beide waren zugleich ausführende Architekten und Dekorateure, Beide Herren über das Struktive und Figürliche. Um ihnen ganz gerecht zu werden, müſſen wir uns auch die prahleriſchen und im Grunde doch kleinlichen Verhältniſſe der damaligen Höfe von Berlin und Bayreuth vergegenwärtigen, die ganze armſelige, verzopfte Geheimrathswirthſchaft, die lakaienartige Stellung der Künſtler ſelbſt, welche in ihrer Umgebung weder tieferem Verſtändniſs, noch befruchtenden Anregungen begegneten.

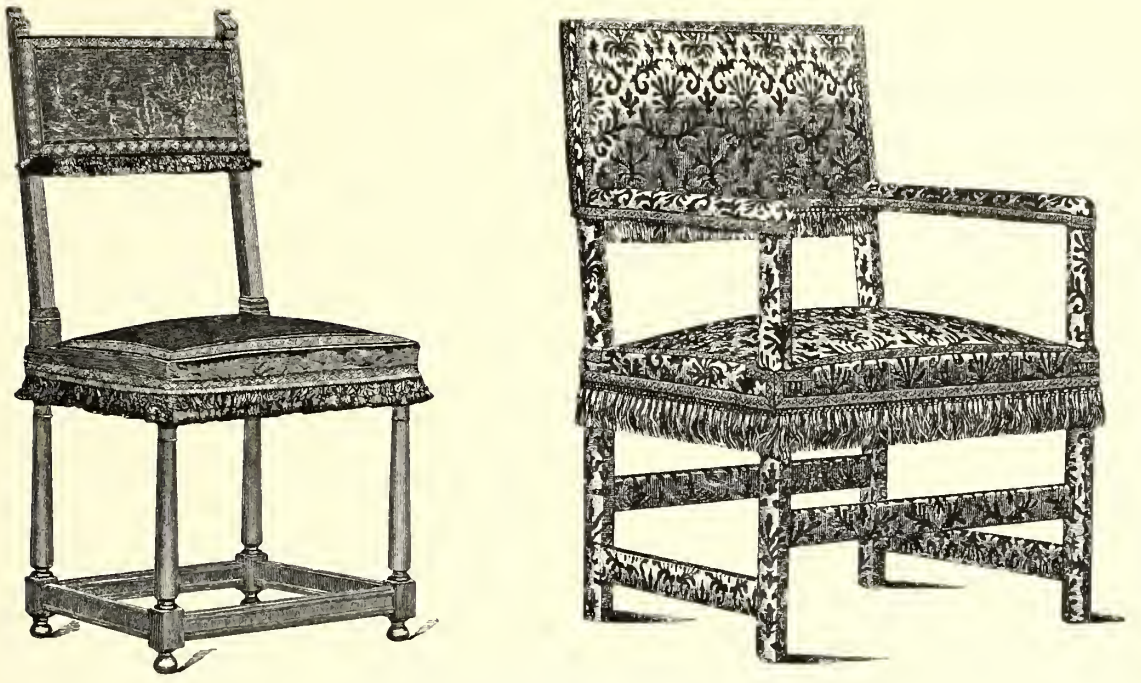
Von gröſserem Einfluſs auf die heimiſche Dekorationskunſt als alle anderen deutſchen Höfe war der ſächſiſche. *Auguſt der Starke* (geb. 1670, von 1694 bis 1733 Kurfürſt von Sachſen, ſeit 1697 auch König von Polen), hatte als Prinz die ſogenannte groſse Kavaliertour durch Europa gemacht und ſich zum Virtuoſen

*) *Guilmard* (Maitres ornemaniſtes) ſagt von Decker's Werken: »Ces ouvrages ſont compoſés dans le genre Berain pour les détails, et dans le genre Le Pautre pour les enſembles [eine Bemerkung von ſehr zweifelhaftem Werthe!]; mais *par l'exagération outre meſure* qui les diſtingue, elles ſont le type le plus complet du genre Louis XIV. allemand«. Alſo nur deshalb ſind ſie deutſch, ſonſt wären ſie franzöſiſch!

in allen ritterlichen und höfiſchen Künſten der Zeit ausgebildet.*) Aber ſo ſehr dieſer prachtliebende und in ſeiner Art geniale Herr auch dem groſsen Vorbild an der Seine nachſtrebte, ſo waren es auch hier wieder nicht in erſter Linie Franzoſen, ſondern Deutſche bez. Niederdeutſche, welche als Interpreten des Verſailler Geſchmackes zu Hilfe gerufen wurden. Es mag ſein, daſs hervorragende franzöſiſche Künſtler damals einfach nicht zu haben waren; aber wenn auch, ſo war hier die Noth ein Glück. Denn welcher Franzoſe hätte gleich dem genialen *Math. Daniel Poeppelmann* (geb. um 1662) den Dresdener Zwinger, ſo wie er iſt, zu Stande gebracht? In dieſem merkwürdigen Bauwerk, das von Ferguſſon mit dem Kaiſerbagh von Luknow verglichen ward, iſt die höchſte Potenz des »grandioſen« Barockſtils erreicht worden; es iſt ein Feſtſaal unter freiem Himmel, zu dem wir in den Luſtſchlöſſern Ludwigs XIV. vergeblich ein Vorbild oder Gegenſtück ſuchen. Der Zwinger, der 1711—22 entſtand, bildet zugleich das letzte und bedeutendſte Denkmal des Barockſtils überhaupt. Auguſt der Starke hat an der Idee und Kritik dieſes Werkes zweifellos ſeinen Theil; aber noch auf anderem Gebiete hat er bewieſen, daſs er mehr künſtleriſche Findigkeit beſaſs, als Louis XIV. Denn nur dem perſönlichſten Intereſſe des fürſtlichen Alchymiſten iſt es zuzuſchreiben, daſs *Joh. Friedr. Böttcher* um 1709 das ächte chineſiſche Porzellan nacherfinden konnte, und daſs in dem neuen Material durch die Gründung der Meiſſener Fabrik alsbald Erſtaunliches geleiſtet wurde. Für die Entwickelung des Stils in den dekorativen Künſten war dies äuſserſt wichtig. Bis dahin hatte man, als unzureichenden Erſatz für das ſo hochangeſehene Porzellan aus China und Japan, nur das weiche oder Frittenporzellan gehabt, das in St. Cloud ſchon um 1690 fabrizirt wurde.**) Nun wurden in dem edleren, feineren Material die zierlichſten Gefäſse, Services, Leuchter, Encadrements, einfache und komplizirte Figurengruppen hergeſtellt. Nach Böttcher's Tod (1720) erreichte die Modellir- und Malwerkſtatt der Meiſſener Fabrik unter *Herold,* dann unter *Kandler* bald einen Weltruf, zum nicht geringen Neid aller gröſseren Höfe, die denn auch bald in der Konkurrenz mit dem ſächſiſchen einen rühmlichen Eifer entfalteten. Aber nirgends iſt den älteren Meiſſener Erzeugniſſen, die man zum Unterſchied von den neueren als »vieux Saxe« bezeichnet, der Rang abgelaufen worden.

*) Intereſſante Betrachtungen bei *C. Juſti:* »Winckelmann« I. Bd, S. 250 ff. Vgl. a. *Hettner's* Werk über den »Zwinger«.

**) Näheres bei *Fr. Jaenicke,* Grundriſs der Keramik (Stuttgart, 1879), S. 704 und 764. — *Th. Graeſſe,* Guide de l'Amateur de porcelaines (Dresden 1880) gibt eine Ueberſicht der bekannten Porzellanmarken.

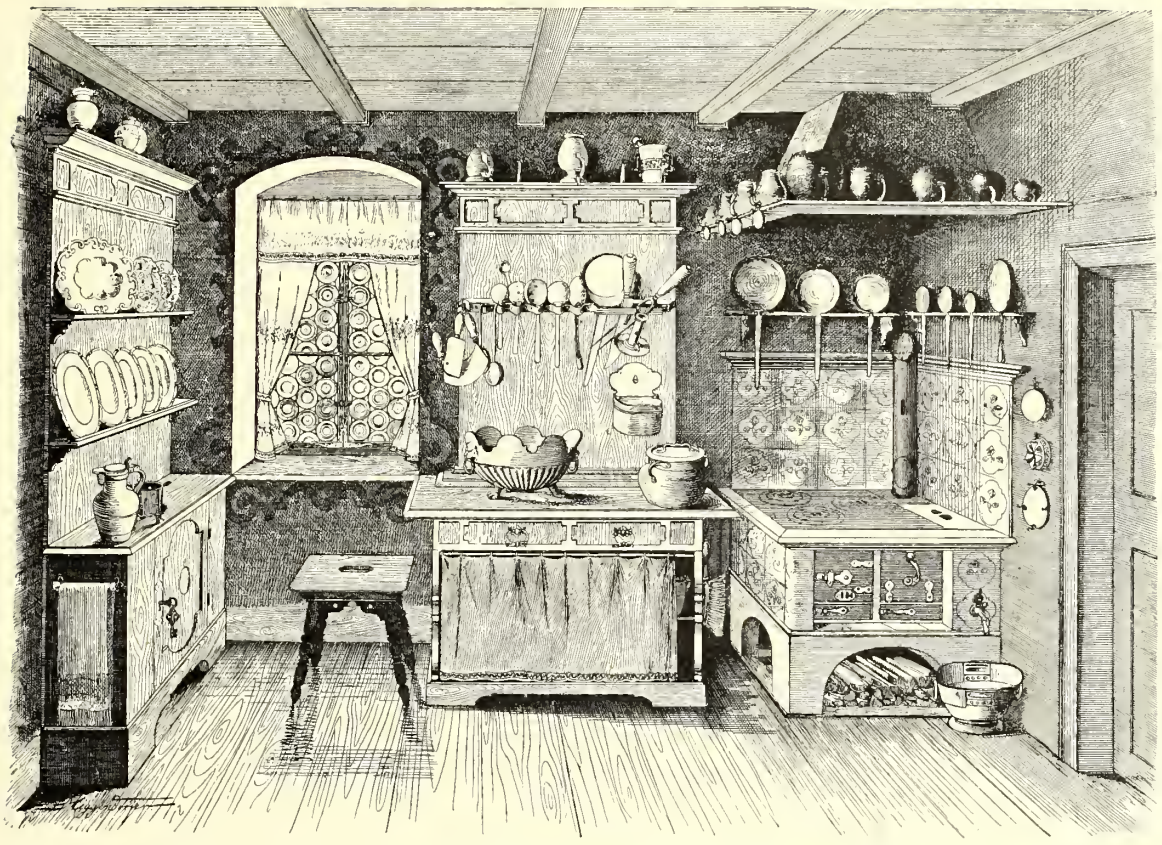


282 & 283] Franzöſiſche Stühle, um 1630.

Das Meiſſener Porzellan hat ſeit 1710 einen groſsen Einfluſs ſowohl auf die Formen als die Farbengebungen der geſammten Dekoration ausgeübt. Auf die letzteren dadurch, daſs man ſich anfangs faſt ausſchlieſslich an die zarten Farben der chineſiſchen und japaniſchen Vorbilder hielt und daſs namentlich das Genre Blau auf Weiſs pouſſirt wurde. Inſoferne hat das Porzellan viel zur Ausbildung der hellen Iſochromie des Rococo beigetragen, worüber ich ſchon S. 123 ff. geſprochen habe. Was aber die Formen anbelangt, ſo war man, abgeſehen von dem rein chineſiſchen, naturgemäſs vorwiegend auf das *Ornamentwerk* des herrſchenden Stiles angewieſen; die ſtruktiven Formen, die Verkröpfungen u. dgl. waren bei einem Material und bei Gegenſtänden, wo nichts zu »bauen« war, von vorneherein ausgeſchloſſen. Hatte nun aber ſchon die Berain'ſche Periode die weichen, flüchtigen, naturaliſtiſchen Detailformen bevorzugt und neue, freie Gruppirungen vorbereitet, ſo wurden dieſelben in den Händen der Meiſſener Modelleure vollends zum Prinzip. Semper iſt ſoweit gegangen, das ſpezifiſche Ornament des Rococo überhaupt aus der Meiſſener Manufaktur hervorgehen zu laſſen; das iſt wohl nicht richtig, mindeſtens ebenſo einfluſsreich war die Stuckotechnik (an Plafonds, Panneaux etc.), welche gleichfalls und gleichzeitig die Tendenz entwickelte, an Stelle der ſtarren, eigentlich der Stein-,

Holz- und Metallbearbeitung angehörenden Ornamente nur noch ſolche zu begünſtigen, welche ſich in der weichen Gypsmaſſe leicht und graziös mit der Hand modelliren lieſsen. Bald theilte ſich dieſe Tendenz allen dekorativen Techniken mit, in denen überhaupt »*modellirt*« (d. h. das Bild oder Vorbild in einem weichen Material geformt) wird, und es iſt nur eine untergeordnete Frage, ob die der neuen Richtung huldigenden Architekten und Zeichner (Oppenort, Leroux, Pineau, Meiſſonnier u. a.) den Neigungen der ausführenden Modelleure mehr entgegengekommen oder mehr gezwungen gefolgt ſind. Bei dem beweglichen, nach neuen Geſtaltungen ringenden und leichtlebigen Kunſtgeiſt jener Zeit iſt das erſtere wahrſcheinlich. Man war der Grandezza des alternden franzöſiſchen Hofſtiles überdrüſſig.

Die vorſtehenden Ausführungen beweiſen wohl hinlänglich, daſs, wenn auch ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts Paris und Verſailles für die höfiſche Dekoration tonangebend geworden waren, man dennoch von einer eigenen Achtung gebietenden *deutſchen* Entwickelung reden darf. Der für jene Zeit noch ſehr im Argen liegenden Detailforſchung iſt es vorbehalten, den Beweis zu vervollſtändigen. Denn es iſt ganz zweifellos, daſs den damaligen deutſchen Architekten auch deutſche Maler, Bildhauer, Modelleure, Steinmetzen, Holzſchnitzer, Schreiner, Vergolder, Stuckateure, Goldſchmiede, Ciſeleure, Schloſſer, Kunſtweber, Stickerinnen, Tapezierer etc. in groſser Zahl zur Seite ſtanden. Die ganze Richtung jener an Talent und Können ſo reichen Zeit, einſchlieſslich der vorausgegangenen und folgenden Perioden, iſt bis vor Kurzem als »Verfall« der Kunſt betrachtet worden, und ſelbſt die Arbeiten eines Schlüter begegneten, bei aller Anerkennung ſeines Talentes, oft dem Bedauern, daſs der Mann nicht einige Generationen früher oder ſpäter das Licht der Welt erblickt habe. Heute urtheilt man anders. In dem Standbilde des Groſsen Kurfürſten erblicken wir auch eine künſtleriſche Kraftleiſtung der Zeit, die uns gerade wegen ihres ſchwungvollen Stiles intereſſirt. Ob der Künſtler, bei gleicher Begabung, hundert Jahre ſpäter — oder ſelbſt in unſeren Tagen im Stande geweſen wäre, etwas ähnlich Vollendetes zu ſchaffen? Ich bezweifle es. Wenn aber die Kunſtwiſſenſchaft jedes Vorurtheil gegen die dekorativen Leiſtungen der Zeiten des angeblichen Verfalls abgelegt haben und nur die Summe von Talent und Können abwägen wird, welche zur Hervorbringung ihrer Werke gehörte, dann wird uns noch manche freundliche Ueberraſchung bevorſtehen. Was ich bisher flüchtig erwähnt, das betrifft doch nur das höfiſche Kunſtweſen; man denke aber auch an die Kirchen, an die reizenden



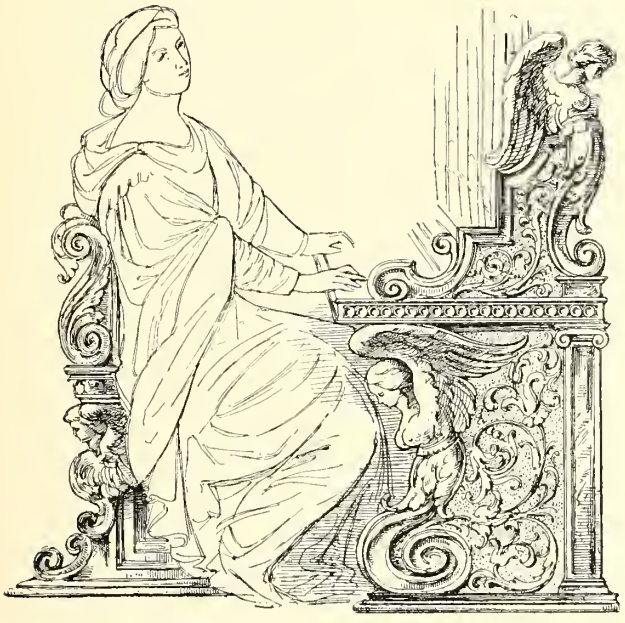
284] Küche, entworfen und gezeichnet von L. Meggendorfer.

Werke der bürgerlichen Kleinkunſt. Und welche Abwechſelungen von Land zu Land, von Stadt zu Stadt in einer Zeit, wo die Zahl der Reſidenzen doppelt und dreifach ſo groſs war, wie heute! Wie eintönig wird uns dann im Vergleiche mit der deutſchen die franzöſiſche centrale Entwickelung vorkommen!*)

Werfen wir nun, bevor wir in unſerer hiſtoriſchen Ueberſicht fortſchreiten, noch einen Blick in das deutſche Bürgerhaus der ſpäteren Barockzeit. Da iſt freilich von den Herrlichkeiten der Fürſtenſchlöſſer nicht viel zu gewahren; die

*) Eine ſorgfältige Ueberſicht der Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, ähnlich derjenigen Lübke's über die deutſche Renaiſſance, iſt ein groſses Bedürfniſs. Einſtweilen ſind einige Bilderwerke hochwillkommen, unter denen *Gurlitt's* und *Dohme's* Publikationen über die Architektur und die Ornamente des Barocko und Rococo (Berlin, bei Wasmuth) eine hervorragende Stelle einnehmen. Ich verweiſe auch auf den bahnbrechenden Aufſatz von *A. v. Zahn* über »Barock, Rococo und Zopf« im Jahrgang 1873 der »Zeitſchrift f. bild. Kunſt«. Zahn's geiſtvolle Bemerkungen würden noch klarer ſein, wenn er, der Praxis der franzöſiſchen Kenner und Liebhaber folgend, den *Regenceſtil* (zwiſchen Spätbarock und Rococo) und den *Rocailleſtil* (zwiſchen Rococo und Louis XVI.) acceptirt hätte. Daſs ich dieſe und andere in meiner Ueberſicht aufgeführten Uebergangsſtile nicht auch auf dem Titel dieſes Buches erwähnt habe, wird man erklärlich finden.

reichen Vergoldungen, die venezianiſchen Spiegel, das chineſiſche Porzellan finden wir hier nur ſpärlich. Aber in den neueren Bauten ſind nun breite bequeme Treppen, geräumige Vorplätze und Zimmer allgemein. Die Anlage hat ſich in der Richtung der Groſsräumigkeit entſchieden vervollkommnet, wie uns *Nic. Goldmann's* »Civilbaukunſt« (1699 von Sturm herausgegeben), ein damals ſehr angeſehenes Buch, beweiſt, und wie wir aus vielen wohlerhaltenen Bauten der Zeit noch heute erſehen können. Die Vertäfelungen hatten das weit vorſpringende Geſims abgelegt und waren niedriger geworden, zu einem nur bis zum Fenſterbrett reichenden Lambris zuſammengeſchrumpft. Die Mehrzahl der Zimmer hatte wohl überhaupt keine Holzverkleidung, Wände und Decken hatten die Farbe des Kalkbewurfes oder waren in hellen Farbentönen angeſtrichen. Nur in reicheren Häuſern hatte man Ledertapeten oder Gobelins. Sehr beliebt war die ſtuckirte Decke, mit einfachen, ſtarken Barockprofilen, Fruchtwulſten und Engelsköpfen. Der Ofen hatte wieder vielfach dem Kamin weichen müſſen, beide hatten ziemlich grobe Formen angenommen; man experimentirte viel mit »rationellen« Heizvorrichtungen, ohne zu einem praktiſchen Syſtem zu kommen, namentlich das Zwitterding »Kaminofen« wollte gar nicht glücken. Sehr beliebt waren die Oefen aus ornamentirten Eiſenplatten. An die Stelle der groſsen vierthürigen Käſten waren die zweithürigen Kleiderſchränke getreten, die nun, wenn es die Mittel erlaubten, eine Façade aus Furniereinlagen oder mit korinthiſchen Pilaſtern, reich verkröpftem Geſims und eben ſolchen erhabenen Füllungen, auch eine barocke Bekrönung hatten. Die Truhen waren zum Möbel der Dienſtleute degradirt, in den Wohnſtuben hatte man die franzöſiſche Kommode, mehr oder weniger reich furnirt und mit Schildern und Handhaben aus Meſſing. Neu war die Schreibkommode mit dem Pult und Bücherſchrank. Die Sitzmöbel hatten gewulſtete oder gewundene, wohl auch ſchon geſchweifte Füſse. Die Polſter des Sitzes und der Rückenlehne waren mit Tuch, Leder oder Stickereien überzogen; dieſe ſehr dekorativen Stickereien haben in der Mitte eine Figur oder Gruppe in Petitpoints (Feinſtich) und eine bunte Einfaſſung in Grospoint (Grobſtich), in welcher groteske Pflanzenmotive auf ſchwarzem Grund erſcheinen. Die Sitze der Stühle waren bis zu 60 cm hoch, auch die Rücklehnen hatten eine beträchtliche Höhe; es hängt das mit der Mode zuſammen. Die bereifrockten und hochfriſirten Damen durften nicht bequem ſitzen und brauchten für ihre Rieſenfriſur einen Hintergrund. Im Bürgerhaus gab es aber auch ſehr bequeme breite Armſtühle, niedrige Seſſel und



285] Nach einem italieniſchen Gemälde auf einem Spinett, aus dem 17. Jahrhundert, im Gewerbemuſeum zu Berlin. Gez. von F. Luthmer.

Tabourets, »Hockerln« und Fuſsſchemel. Auch das Kanapee — zuerſt als zweiſitzige Cauſeuſe — ſtammt aus jener Zeit, anfangs ein ziemlich unförmiges Ding mit dünnen Beinen und ſehr hoher Rücklehne. Von der Erfindung des Nachtſtuhles war bekanntlich Louis XIV. ſo begeiſtert, daſs es ſelbſt den Geſandten als Auszeichnung galt, wenn ſie der Monarch auf ſeinem Prachtexemplar thronend empfing. Man ſchwärmte damals für die »commodité« ſo ſehr, daſs man das garſtige Möbel auch in Bürgerhäuſern einführte und regelmäſsig benutzte — heute leiden wir es nur im Krankenzimmer. Die ſogen. Chaiſelongue verdankt ihre Entſtehung der damaligen franzöſiſchen Hofetiquette, welche es nicht zuliefs, daſs der König eine weniger bequeme Stellung einnahm, als ſeine Geſellſchaft; ſchon für Louis XIII. wurde daher, als er einmal den kranken Richelieu beſuchte, ein zweites Bett aufgeſtellt. Unter Louis XIV., wo ſolche Beſuche öfter vorkamen, gehörte es zum guten Ton der Ariſtokratie, für Beſuche vornehmerer Perſonen einen ſolchen »Liegeſtuhl« im Schlafzimmer bereit zu halten.

Auch das Bett ſelbſt war noch immer Gegenſtand beſonderer Ausſtattung, wobei allmälig die Tapezierarbeit das Holzgerüſt unter Vorhängen und Falten hatte verſchwinden laſſen. Ueberhaupt war der Stil Louis XIV. den Herren Tapezierern ſehr hold; Fenſtervorhänge und Portièren wurden in jener Zeit nicht nur allgemeiner, ſondern auch reicher; mit hängenden und elegant gefalteten Stoffen, mit Rüſchen, Bouffetten und Schleifen, mit Kiſſen, Franſen, Quaſten und Lambrequins wurde groſser Luxus getrieben. Die Frage, ob hierbei die Farbengleichheit der Möbelüberzüge und Vorhänge Regel war, kann ich nicht zuverſichtlich beantworten; bei der Vorliebe für bunte Stickereien, für Muſter mit Goldbrokat und für chineſiſche Originalſtoffe mag die Polychromie ebenſo oft beliebt worden ſein. Sicher iſt das, daſs die farbige Gleichheit gleichgeformter Sitzmöbel unerläſslich war. Garnituren von 6 oder 12, mit gleichen

Stickereien bezogenen Stühlen finden wir heute noch in gut erhaltenen Schlöſſern aus jener Zeit. Die ſog. ſpaniſchen Wände waren ſchon zu Anfang des 17. Jahrhunderts eingeführt, wurden aber nun, ebenſo wie die Kaminſchützer oft mit reicheren Stoffen und Stickereien überzogen.

Neben den Neuerungen im Ammeublement blieb aber in den Bürgerhäuſern gar Vieles in Benutzung, was man von den Vätern ererbt hatte. Die Rückſichtsloſigkeit, mit der in den fürſtlichen Wohnungen alles Alte beſeitigt wurde, ward dort nicht geübt. Ueberhaupt gab es keinen eigentlichen *bürgerlichen* Stil der ſpäteren Barockzeit; die Erfindungen der groſsen Dekorateure waren nur für die reichſten Verhältniſſe berechnet. Die ganze feſte Wandbekleidung an Pilaſtern, Thüreinfaſſungen, Kaminbekrönungen, geſchnitzten und vergoldeten Lambris etc., alſo alles, was die »Façade im Zimmer« ausmacht, exiſtirte für das Bürgerhaus kaum. Was ſich hier nach und nach als »modern« herausbildete, das hatte mit der Pracht des Fürſtenſtiles ſo wenig gemein, wie das Volksrecht mit der Deſpotie.

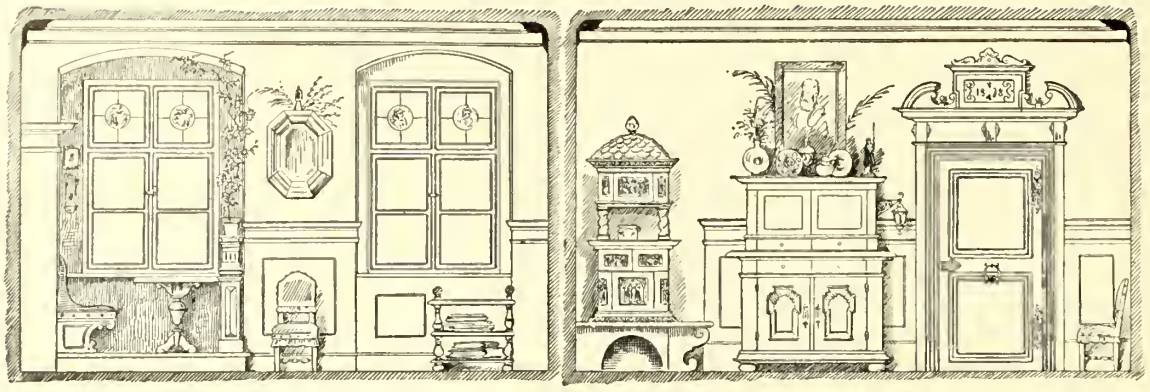
Um den *Regenceſtil,* welcher den Uebergang vom Barocken zum Rococo bildet, zu verſtehen, müſſen wir ſofort das Weſen des letzteren feſtzuſtellen ſuchen. Ich habe hierbei zunächſt nur die dekorative und allgemein ornamentale Seite dieſes Stils im Auge, der allerdings, wie kaum ein anderer, nahezu in allen ſeinen Lebensäuſserungen denſelben Trieben gehorcht.

Semper findet die wahre Idee des Rococo darin, daſs »das Rahmenwerk zum Organismus wird, alle anderen traditionellen Formen der Baukunſt zu erſetzen beginnt. Der Rahmen umſchlieſst die Füllung pflanzenhaft, umrankt ſie gleichſam als ein organiſch Belebtes, hört daher auf, wie früher, kryſtalliniſch-eurhythmiſch zu ſein: das Pegma löſt ſich in gleichſam flüſſige vegetabiliſche, der ſtrengen Regelmäſsigkeit widerſtreitende Elemente auf«.

Mit dieſer geiſtreichen Definition Semper's kann man ſich, ſoweit das »wie« und nicht das »warum« in Betracht kommt, etwa einverſtanden erklären. Ich möchte aber doch der ganzen Bewegung des Rococo einen etwas tieferen Sinn zuerkennen, indem ich hinzufüge: Die Dekorateure des Rococo wollten *durchaus zielbewuſst* das Innere wie das Aeuſsere ihrer Luſtbauten von architektoniſchen Konſtruktionen und Motiven befreien, welche zwar durch den Miſsbrauch faſt zweier Jahrhunderte an jenen Stellen geheiligt waren, welche aber dennoch nicht dahin gehören. Was hat, ſtreng genommen, die antike Tempelſäule überhaupt an und in Profanbauten als bloſser Schmuck zu thun? Wozu

286] Bett, ausgeführt in den Lehrwerkſtätten zu Königsberg und Tachau (in Böhmen).

die Pilaſter, Karyatiden und Konſolen, die ſchweren Aufſätze und Bekrönungen, die mächtigen Geſimſe und Verkröpfungen, die wulſtigen Feldereinrahmungen etc. im Wohnzimmer, im Boudoir oder Tanzſaal? Solche Fragen, deren Berechtigung Angeſichts der willkürlichen, wenn auch luſtigen Verrenkungen antiker Formen im letzten Barocko eher gewachſen war, verleihen doch dem Rococo einen beſſeren Grund, als wenn wir es gewiſſermaſsen nur aus einer Uſurpation des vegetabiliſchen Rahmenwerkes erklären wollten — jenen Schlinggewächſen gleich, welche mit ihren wuchernden Ranken kräftige Bäume erſticken und tödten. Ich erblicke in dem neuen Stil eine Revolution, welche nicht ſowohl gegen die Antike, als vielmehr gegen deren Miſsbrauch gerichtet war; daſs man ſich, um

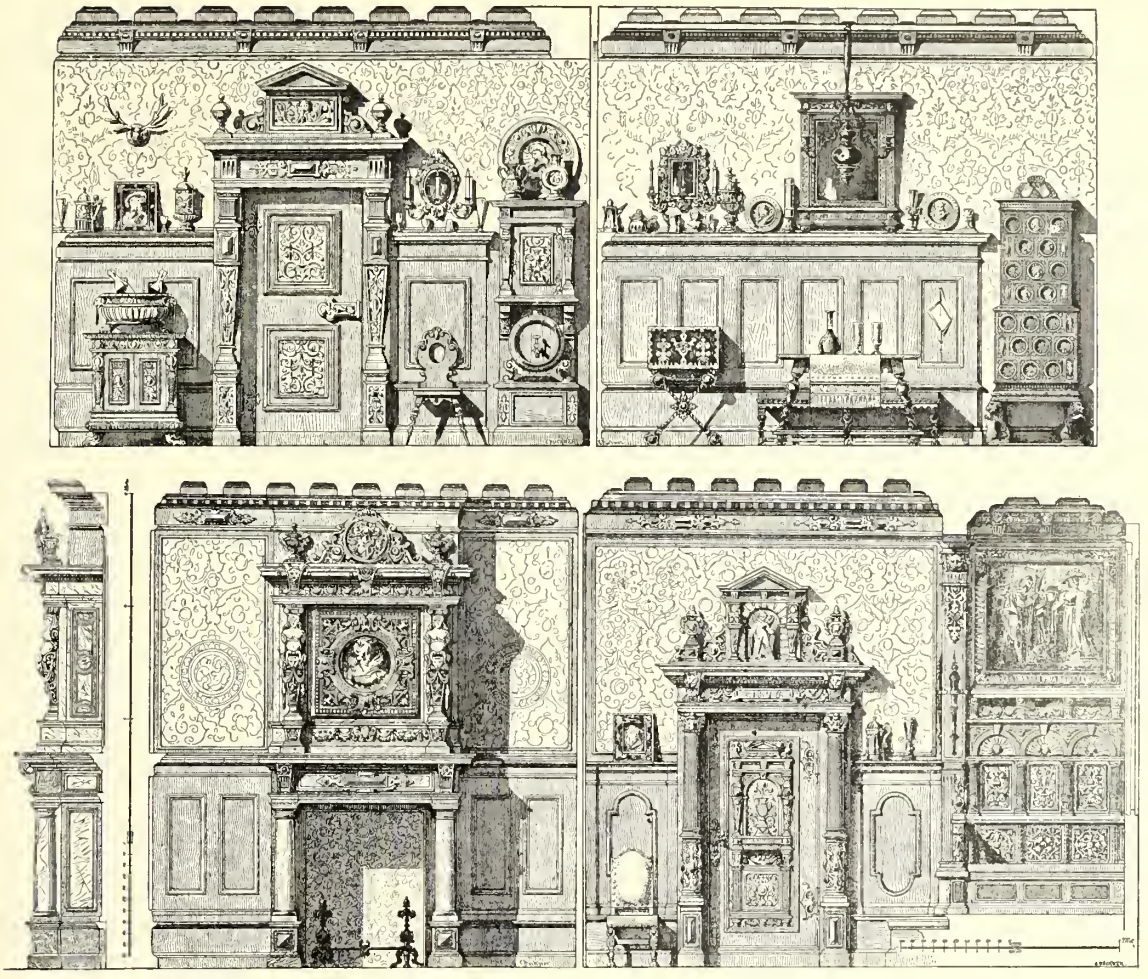


287] Skizze zu einem Wohnzimmer, von Gabr. Seidl.

den Ausfall zu erſetzen, an die *Natur* hielt und von den letzten Ueberlieferungen ſich vorwiegend nur das an die Natur Erinnernde zu eigen machte, das war ein Glück; daſs man aber hierbei bald zu Uebertreibungen kam, daſs die ganze Periode den Stempel fröhlicher Leichtlebigkeit trägt, das liegt in der Zeit. Bewunderungswürdig ſind die Energie und Konſequenz, mit welcher auf faſt allen Gebieten der Dekoration, auch der Gefäſsbildung, vorgegangen, wie raſch alle Formenelemente ausgemerzt wurden, welche dem naturaliſtiſch-künſtleriſchen Fluſs der Linien oder der Brauchbarkeit widerſtrebten, — und wie geiſtreich ſie alsbald durch das Neue erſetzt wurden.

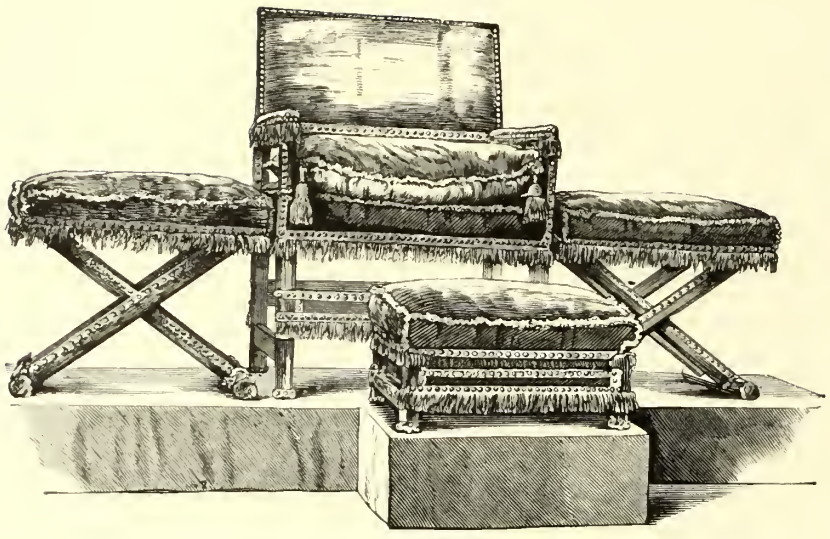
Alles in Allem: der Rococoſtil gibt dem Kunſtfreund viel mehr zu denken und zu genieſsen als bis vor Kurzem angenommen wurde. Und da möchte ich namentlich einen bisher gänzlich überſehenen Geſichtspunkt hervorheben: durch die Verbannung der architektoniſchen Façade aus den Zimmern, durch die maleriſche Freiheit, welche er an deren Stelle geſetzt, und durch die reiche Skala ſeiner Ausdrucksmittel konnte der Rococoſtil den *bürgerlichen* ſo gut wie den *fürſtlichen* Anſprüchen gerecht werden. Das Prinzip bleibt daſſelbe, nur der Aufwand wird geſteigert oder vereinfacht. Mit dieſer ſeiner Fähigkeit, ſich den Bedürfniſſen des praktiſchen Lebens anzubequemen, ſteht der Rococoſtil geradezu unübertroffen da.

Es iſt begreiflich, daſs eine ſo durchgreifende Neuerung nicht mit einem Sprunge gemacht wurde. Schon oben (S. 326) habe ich von der Oppoſition geſprochen, welche der Stil Louis XIV. in den letzten Lebensjahren des Königs in Paris ſelbſt fand. *G. M. Oppenort*, Sohn eines Ebeniſten, ſchon vor 1710 durch ſeine aus Rom datirten Publikationen bekannt und von Einfluſs, wurde



288 & 289] Zimmerdekorationen, entworfen und ausgeführt von Kayſer & v. Groſsheim in Berlin.

von dem kunſtſinnigen Philippe Duc d'Orléans ſehr begünſtigt und, als dieſer die *Regentſchaft* für den 5-jährigen Louis XV. übernahm, zum Hofdekorateur und Baudirektor ernannt. Das war 1715; von da bis zum Tode des Herzogs und Ende der Regentſchaft 1723 und wohl noch darüber hinaus war Oppenort en vogue. Seine ausgeführten Werke und Entwürfe, welche den Uebergangsſtil der »Regence« recht eigentlich kennzeichnen, haben ſchon zu ſeinen Lebzeiten die widerſprechendſten Beurtheilungen erfahren; die Einen meinten, er habe die »wahre Antike« (!) erneuert, die Anderen ſchrieben ihm den totalen »Verfall« der Baukunſt zu. Die Wahrheit iſt, daſs Oppenort, deſſen erſte Entwürfe man noch für ſpätere Arbeiten Berain's halten könnte, die ſtruktiven Barockformen immer mehr abſchwächte, das Säulen- und Pilaſterweſen beſchränkte und den



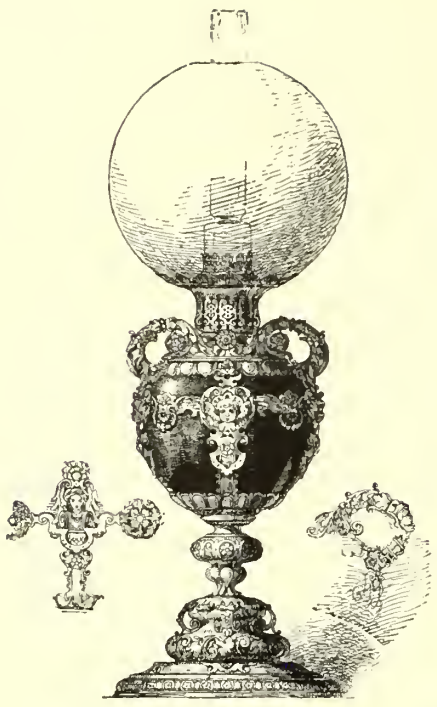
290] Sitzmöbel aus dem Atelier des Peter Paul Rubens.

leicht und freigeſchwungenen Naturmotiven vor dem feſten Bandwerk den Vorzug gab. Unter ſeiner Hand verſchwanden die ſchwerfälligen Kamin- und Thürbekrönungen; die Wandeintheilungen blieben zwar geradlinig und rechtwinkelig, aber innerhalb der leichten äuſseren Umrahmungen brachte er noch zierlichere, von jeder Ueberladung freie Encadrements an. Die ſchlanken Schilf- und Palmenſtäbe, die geflügelten Maskarons, die gezackte Muſchelſchale u. a. gehören ſchon zu ſeinen Lieblingsornamenten, aber er wendet ſie nur beſcheiden an und wahrt überall die Symmetrie.

Von der gröſsten Wichtigkeit war das faſt gleichzeitige Auftreten des berühmten *Antoine Watteau* (geb. 1684). Hatte ſchon ſein Lehrer *Claude Gillot* die unruhigen Grotesken-Panneaux Berain's durch feinere, geſchloſſenere Kompoſitionen erſetzt, ſo wurde nun Watteau der einfluſsreiche Schöpfer einer ganz neuen Dekorationsmalerei. Die Pariſer Damen waren ſo ſehr von dem »peintre des fêtes galantes du Roy« begeiſtert, daſs ſie ſich à la Watteau putzten — denn die phantaſtiſch-maleriſchen Koſtüme, die wir auf ſeinen Bildern ſehen, waren ſeine Erfindung. Seine überaus zahlreichen Gemälde wurden überdies durch den Kupferſtich allenthalben verbreitet und machten für ſeine Moden Propaganda. Gewiſs dürfen wir in ihm auch den geiſtigen Schöpfer jener deutſchen (Dresdener, Nymphenburger etc.) Porzellanfiguren ſehen, von denen Juſti ſagt: »In dieſer niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt haben wir das einheimiſche Gewächs, zu dem ſich die exotiſche Kunſtpflanze akklimatiſirte. Für dieſe artigen, munteren, graziöſen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz iſt, war die menſchliche Gröſse offenbar viel zu plump; der weiſse Marmor*)

*) Uebrigens ſind gerade auch die *weiſsen*, d. h. nicht bemalten, Porzellanfiguren jener Zeit von beſonderem Reiz! Namentlich die Nymphenburger Tänzer und Tänzerinnen, deren graziöſe Bewegungen erſt durch die weiſse Farbe ganz rein zur Geltung kommen.

291] Interieur in einem vornehmen franzöſiſchen Hauſe um 1635. Nach Abr. de Boſſe.

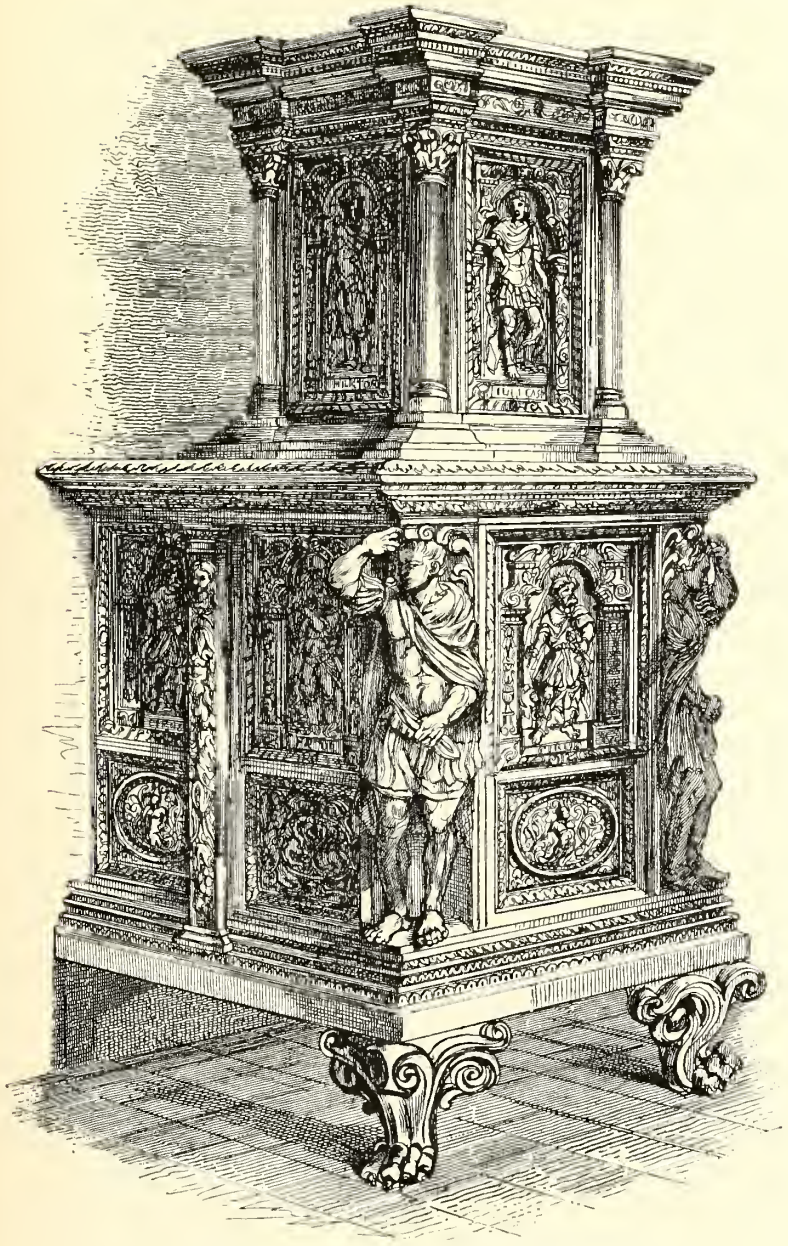


292] Petroleumlampe; entworfen von Herm. Kellner.

war nichts für ſie, wohl aber die vornehm blaſsen, geſchmackvoll harmoniſchen Farben dieſer feinen Erde mit ihrer ſchimmernden, durchſcheinenden Oberfläche«. Als der geniale Maler des Schäferſtils 1721, erſt 37 Jahre alt, in Folge ſeiner aufreibenden Thätigkeit ſtarb, da waren die letzten barocken Anklänge ſchon verblaſst; und nicht bloſs in Paris, ſondern auch in Dresden, München u. ſ. w. ſchickte man ſich an, dem neuen Stil ſeine Huldigungen darzubringen.

Fünfzig Jahre ſpäter, als man auf die Leiſtungen des Rococo (der *Name* iſt übrigens erſt in unſerem Jahrhundert aufgekommen) ſchon geringſchätzig herabſah, hat ein Franzoſe die Meinung ausgeſprochen, daſs die ſpielenden Ornamente jenes Stiles wohl dazu geeignet geweſen ſeien, Jedermann »ohne groſse Koſten zum Architekten zu machen«. Das iſt doch nicht richtig. Denn erſtens waren die Bauten ſelbſt trotz ihrer vereinfachten Façaden gar nicht ſo einfach, wenn ſie irgendwie höheren geſellſchaftlichen Anſprüchen genügen ſollten; namentlich wenn ein groſses Treppenhaus, ein runder Kuppelſaal u. dgl. anzubringen war. Was aber die Ornamentik anbelangt, ſo kennen wir heute, wo man ſich in ernſtlicher Imitation verſucht hat,*) ihre Schwierigkeiten; mag es ſich um Malerei oder Plaſtik handeln — ohne beſondere Begabung und guten Geſchmack iſt hier nichts Erfreuliches zu leiſten. Thatſächlich waren denn auch ſchon in der Zeit diejenigen Ornamentiker, welche eine wirklich »künſtleriſche Handſchrift« ſchrieben, ſehr geſucht und anerkannt. Die Detailforſchung der Kunſtgeſchichte der Rococozeit iſt noch nicht ſo weit fortgeſchritten, daſs wir die Schöpfer des Beſten von dem, was noch erhalten iſt, genau bezeichnen könnten. Wohl ſind uns die Namen der Architekten und Zeichner bekannt, welche ihre Entwürfe durch den Kupferſtich verbreiteten: Die *Rob. de Cotte, Nic. Pineau, Le Roux, Briſeux, La Joue, Huquier, Meiſſonnier,*

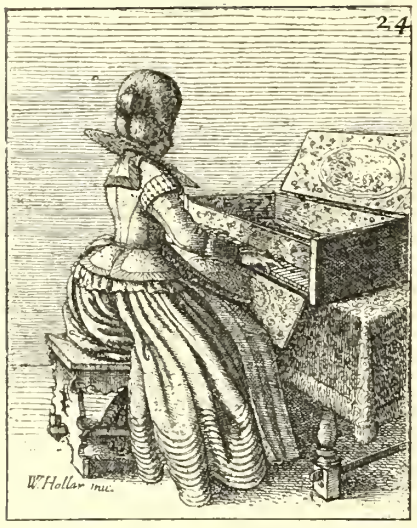
*) Ich meine die Imitation allerneueſten Datums (München, Berlin). Schon 1840—60 hat man »in Rococo gemacht«, es aber nur zu den geſchweiften Stuhlbeinen und Kanapeelehnen gebracht. Die Ornamente vermied man gern, was man aber damals hierin leiſtete, iſt einfach abſcheuliche Karrikatur.



293] Ofen im Germaniſchen Muſeum, um 1630.

Cuvilliés père, Blondel, Eiſen, Babel u. a.; die Deutſchen *Habermann, Götz, Klauber, Hoppenhaupt, Wachsmuth, Meil, Nilſon* u. a. Und ebenſo wiſſen wir die Namen der Baumeiſter der bedeutendſten Rococoſchlöſſer; aber die wirklich ausführenden Maler, Bildhauer, Stuckatoren ſind nur erſt zum Theil bekannt. Ich nenne hier eine Reihe der intereſſanteſten deutſchen Bauten mit gut erhaltenen Dekorationen aus den Jahren 1720—70: Das Potsdamer Stadtſchloſs, Sansſouci, ferner das Charlottenburger Schloſs, lauter Bauten von Georg v. Knobelsdorf mit Dekorationen von den beiden Hoppenhaupt u. a.; das neue Palais bei Potsdam (ſehr ſpät), erbaut von Joh. Büring; das Japaniſche Palais in Dresden, von De Bodt, ferner das Kurländiſche Palais und das alte Galeriegebäude zu Dresden (Rahmenwerk: Deibel); Schloſs Wilhelmsthal bei Kaſſel; Schloſs Brühl am Rhein, entworfen von Rob. de Cotte, erbaut von Leveillé, mit Dekorationen namentlich von Graff und Stuber aus München, Heydeloff aus Mainz etc.;*) Schloſs Benrath bei Düſſeldorf, erbaut von Nic. de Pigage (ſehr ſpät); die prachtvollen Schlöſſer zu Würzburg und Bruchſal, beide erbaut von Joh. Balth. Neumann, in erſterem die berühmten

*) Vgl. die ſehr dankenswerthe Publikation: »Das kgl. Schloſs zu Brühl am Rhein« von Hofphot. *H. Rieckwaldt* in Berlin, mit hiſtor. Text von *A. Dohme*. Brühl wurde vom Kurfürſten Clemens Auguſt erbaut.



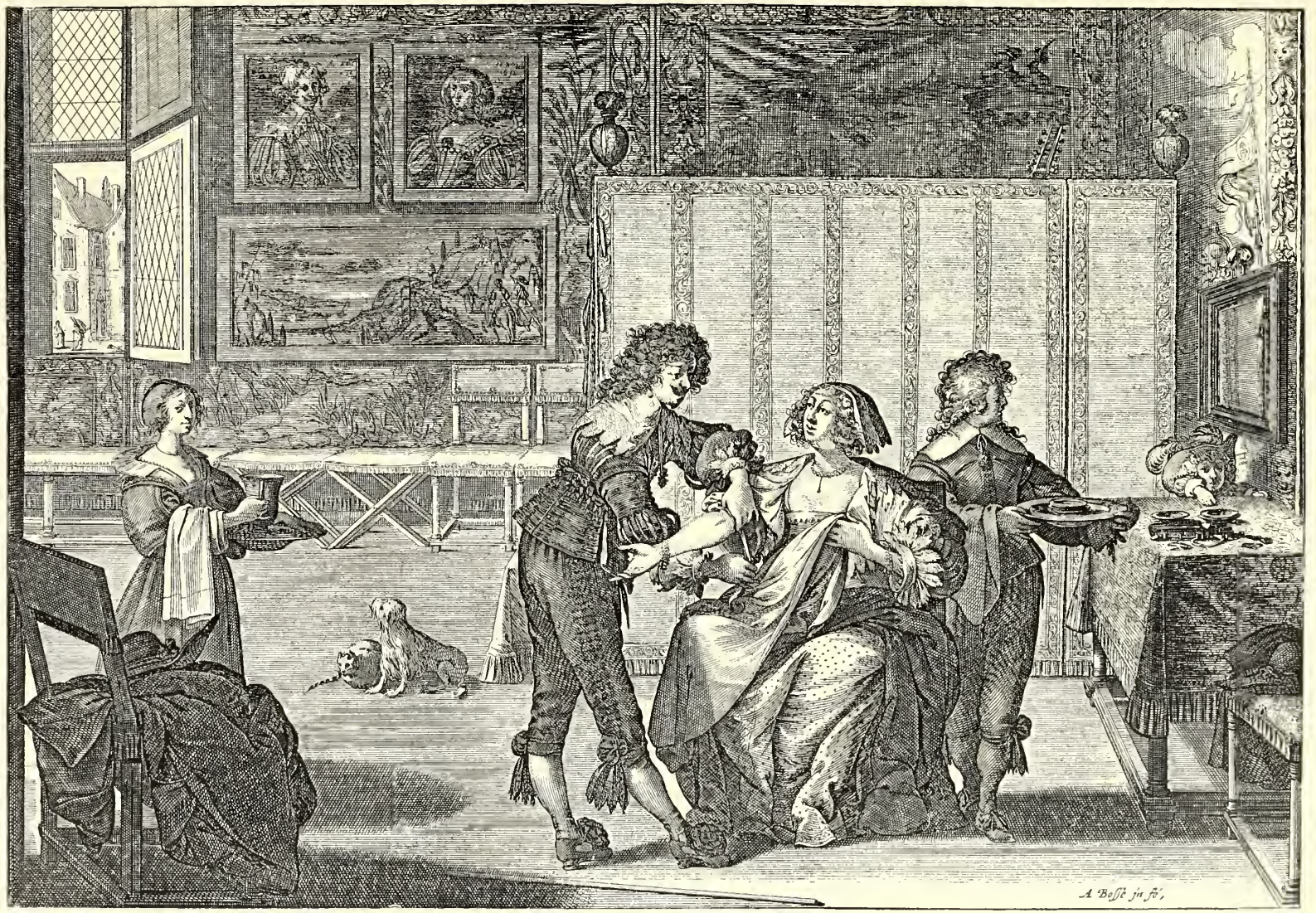
294] Wenzel Hollar, die Klavierſpielerin (um 1635).

Gemälde von Tiepolo; das alte Schloſs zu Karlsruhe, endlich die brillanten Bauten in und bei München : Innendekorationen in der Kgl. Reſidenz, das Reſidenztheater, Nymphenburg, insbeſondere die Amalienburg im Nymphenburger Park, ſämmtlich nach Entwürfen von François Cuvilliés, aber groſsentheils von einheimiſchen Kräften ausgeführt.*) Aber auch an anderen deutſchen Fürſtenſitzen, ſowie in Wien, Prag, in unzähligen Kirchen (Ettal!) finden ſich wohlerhaltene Rococodekorationen in Maſſe — ihre Beſchreibung und Geſchichte ſoll erſt noch verfaſst werden.

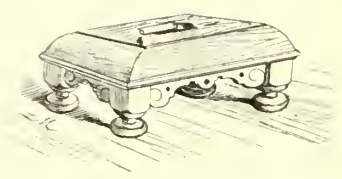
Es iſt zweifellos, daſs die Franzoſen in der Erfindung und Durchbildung des Rococo den Deutſchen vorangegangen ſind; erſchien doch noch 1719—20 *Joh. Jac. Schübler's* Perſpektiva im Gewande des blühendſten Barockſtils. Aber gegen 1730 war man auch in Deutſchland vollkommen »au fait«. Von dem ſo reizvollen *Regence-* oder *Uebergangsſtil* iſt bei uns nicht viel zu finden, es ſei denn in den früheren Partien von Brühl oder des Würzburger Schloſſes oder in den noch unter Auguſt dem Starken in Dresden ausgeführten Bauten.

Das *ſpezifiſche Ornament* des Rococo iſt ein ebenſo merkwürdiges als originelles Gemiſch von natürlichen Motiven. Den Kern bildet ein gewiſſermaſsen ſtruktiver, gerader oder gebogener Stab, eine Pflanzenrippe, aus welcher Blätter und Blumen hervorbrechen oder um welche ſich vielgeſtaltige, muſchel- und rindenartige Gebilde kryſtalliniſch anlehnen. Hier ſind die natürlichen Vorbilder noch genau zu erkennen, dort ſind ſie zu einem neuen Gewächs zuſammengeſchweiſst, das dennoch den Eindruck eines natürlich Gewordenen macht. Akanthus, Schilf und Palme, Endivie, Stangenlauch, Lattich und anderes »Gemüſe« finden wir neben Vogel- und Fledermausflügeln, verknorpelte Weidenbaumrinden neben Klapp-, Spiral- und Stachelmuſcheln, deren Ausladungen oft an Flammen, Meereswellen, Fiſchfloſſen, Tropfſtein- und Eiszacken erinnern. Jeder Meiſter, jeder Stuckator hat ſeine Eigenart, eine genaue Beſchreibung des üppigen Lebens iſt ſchier unmöglich. Gerne ſchlieſse ich mich der Darſtellung

*) Das Schloſs zu Schleiſsheim und das Bankgebäude zu München gehören dem ſpäteſten Barockſtil an (1704—15).



295] Französisches Interieur um 1640, nach Abr. de Bosse.

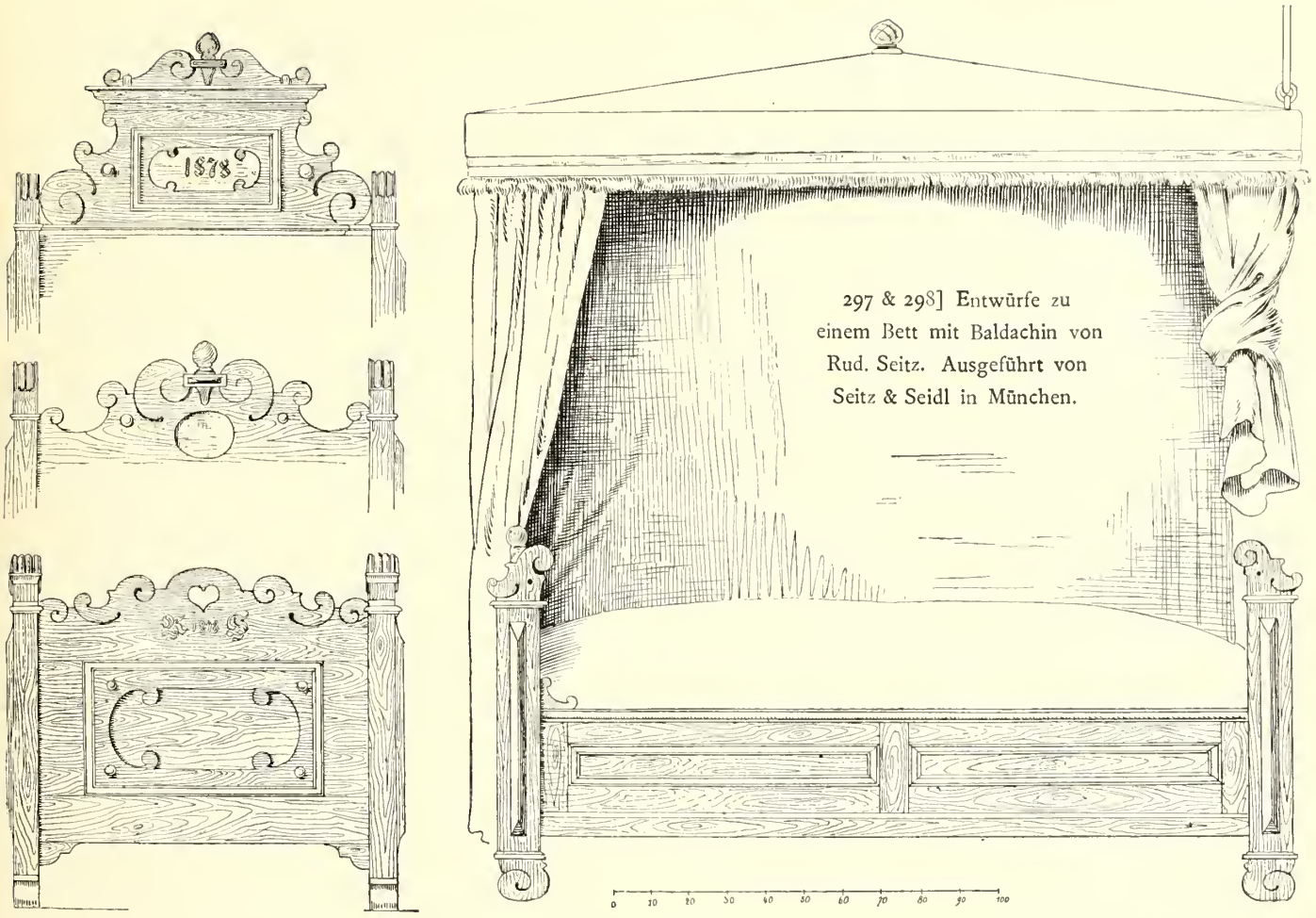


296] Fufsſchemel von L. Meggendorfer.

Alb. von Zahn's an, welcher zum erſten Male den ſchwierigen Verſuch*) gemacht hat, eine Analyſe dieſes komplizirten Ornamentwerkes zu geben; nur meine ich, daſs er dabei allzu einſeitig die ſtarkgerippten Bilderrahmen *Joſeph Deibel's* (eines Schülers des Münchener Hofbildhauers *Kugler*) im Auge gehabt hat, welche jetzt noch in der Dresdener Gallerie zu ſehen ſind (Arbeiten *nach* 1735). Die aufſteigenden und kühn ausgebreiteten Palmenbüſchel, die Eichen- und Lorbeerzweige, die Roſenguirlanden, die reizenden naturaliſtiſch durchgeführten Embleme des Jäger-, Fiſcher- und Schäferlebens ſpielen neben den muſchel- und rindenartigen, überhaupt neben den »gekneteten« und »gewulſteten« Ornamenten eine ungleich gröſsere Rolle.

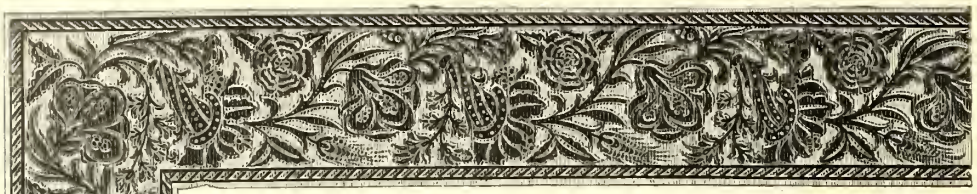
Im Uebrigen iſt es rathſam, der Sache in natura auf den Leib zu rücken, oder doch wenigſtens die Abbildungen und Entwürfe (deren mein »Formenſchatz« viele enthält) fleiſsig zu ſtudieren. Man wird dann auch finden, daſs Prinz Rococo in ſeiner Jugend ein ſehr artiger, durchaus nicht extravaganter Herr geweſen iſt, und ſich namentlich an den Wänden eines regelmäſsigen Lebenswandels befleiſsigt hat. Wirklich laſſen die Wanddekorationen, welche etwa 1720—30 ausgeführt oder entworfen wurden, an Symmetrie kaum etwas zu wünſchen übrig: das Ranken- und Muſchelwerk findet ſich in beſcheidenen

*) In der, Anmerkung S. 333 zitirten Abhandlung heiſst es: »Schon bei Berain (vgl. S. 323) erkennt man die Rückſicht auf die ſtiliſtiſchen Bedingungen der überaus in Anſpruch genommenen Stuckatur: das Freihandmodelliren, die Verwendung von Hohlformen zum Aufdrücken der Ornamente auf dem friſchen Kalkſtuck, der Profilſchablone (Leier) zum Ziehen der geradlinigen und in regelmäſsigen Kurven laufenden Profilleiſten. Man braucht ſich dieſe eigenthümliche Kombination von Bandwerk mit Rollen und angeſetzten Akanthusausläufern, ſich kreuzenden Rankenſtücken mit angeſetzten Flügeln etc. nur etwas in's Schwanken gerathend zu denken, um die Hauptlinien für das Schnörkel- und das »allerliebſte Muſchelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath förmlich werden kann« (Winckelmann's Worte) als vorhanden zu erkennen. In der Weiſe aber, wie dieſes Muſchelwerk ſich im Detail mit der wunderlichſten Bizarrerie und Konſequenz zugleich ausbildet, erkennt man den für die Wirkung in Stuck erfindenden Dekorateur. Die bis dahin immer entweder ſtruktiven oder bildlichen Motive des Ornaments, Bänder, Stäbe, Rollen auf der einen, Blätter, Blumen und ſonſtige Motive auf der anderen Seite, verſchmelzen in ein neues »ornamentales Gewächs«, welches von ſeinem plaſtiſch-duktilen, breiartigen und erhärtenden Stoffe, die Textur der im Wachsthum erhärtenden Muſchelſchale, vom Ornament des Barockſtils (?) die Verſchränkung der einzelnen Stücke zuſammengehöriger Verzierungen annimmt. Die Spiralbandrolle mit der in entgegengeſetzter Bewegung anwachſenden Ranke wird zum abgeſtumpften gebogenen Endknopf eines geſchwungenen Rundſtabes deſſen Profil nach einer Seite der ganzen Länge nach in eine konkave, gerippte Schale oder Rinde auswächſt, die theils wie Stachelmuſcheln in ſpitze Zacken und fledermausflügelartige Konturen, meiſt mit länglich ovalen Löchern zwiſchen den Rippen oder Nerven, ausläuft, theils akanthusartig ausgezackt und umgeſchlagen wird, theils in einem dem geſchweiften »Aufsen- und Innengrat« annähernd parallelen ſchwächeren Wulſt ſich umwickelt. Ganz ſo wie im Stuck (oder der Porzellanmaſſe) ein weiches Stück an das andere angeklebt feſthält, reiht ſich ein gebogenes Stück an das andere, und ſo bilden die Hauptlinien, ſobald die geraden Rahmenſtücke verlaſſen werden, unaufhörlich jene »Contours à l'S«, in denen namentlich Meiſſonnier ſeine Stärke ſuchte. Beinahe von ſelber führt dieſe Bildung zum Verlaſſen der Symmetrie«.



297 & 298] Entwürfe zu einem Bett mit Baldachin von Rud. Seitz. Ausgeführt von Seitz & Seidl in München.

Bündeln in der Mitte und an den Enden der Liſenen wie der Rundſtäbe, welche Spiegel, Bilder und Thüren einfaſſen; von den ſogenannten »Contours à l'S«, welche dadurch entſtehen, daſs zwei ſich begegnende Ranken nach entgegengeſetzter Richtung umbiegen (ᘐᘐ), ſowie von den muſchelartigen Kartuſchen wird mäſsiger Gebrauch gemacht, — ja manche dieſer frühen Leiſtungen haben in ihrer ſymmetriſchen Einfachheit etwas Hartes und Trockenes. (Ich bitte, weiter unten z. B. die Kamindekoration von Briſeux zu vergleichen.) Die vermehrte Lebensluſt begann am Plafond — natürlich, weil die Stuckatoren mit ihrem weichen Brei und die Maler mit ihren Farben flotter umſpringen konnten, als die Schnitzer mit ihrem harten Holz. Auf manche Partien, z. B. den Marmorkamin, iſt das *unregelmäſsige* Schnörkelwerk überhaupt niemals oder nur ganz ausnahmsweiſe übergegangen. Aber auch nun (etwa 1730—40) ſind es noch nicht die ſtruktiven Linienzüge und die Hauptmaſſen der Ornamente, ſondern



299] Gewebte Bordüre, nach einem Muſter um 1640 imitirt von Giani in Wien.

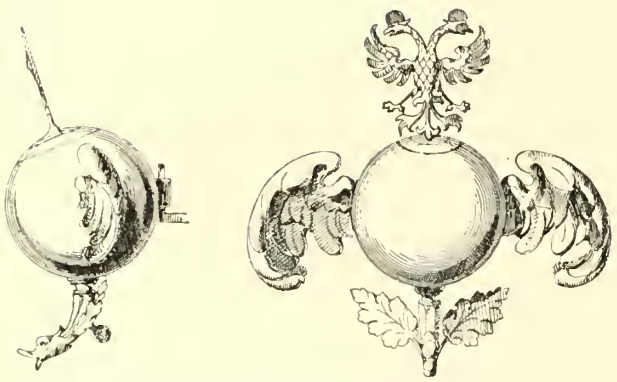
nur die *Details* der letzteren, welche rechts und links andere, immer noch zierliche und geſchmackvolle Geſtalten annehmen. Das vielſeitige Verſchieben der Schwerpunkte, das gleichſam trunkene Schwanken des Aufbaues der Ornamentmaſſen, das »Auflöſen des Pegmas in ſeine flüſſigen Elemente«, wie Semper ſagt, alles das tritt erſt nach 1740 ein. Da begegnen wir denn wohl an den Wänden groſsen baumrindenartigen Wulſten mit kraterförmigen Löchern oder fliegenden Flammen, oder Felſengrotten und gefrorenen Cascaden. Weil aber dieſe Uebertreibungen mit der Grundidee des Rococo, wie ich ſie S. 336 dargelegt habe, eigentlich nichts zu thun haben, und weil ſich die bizarre Anordnung der Ornamente wohl mit dem Grottenbau vergleichen läſst, ſo geben wir ihnen den beſonderen Namen *Rocaille-* oder *Grottenſtil*. Auch dieſe Wendung hat die Dekoration in Frankreich genommen; derſelbe *Juſt-Aurèle Meiſſonnier*, ein gelernter Goldſchmiedmodelleur, ſpäter »peintre, ſculpteur, architecte et deſſinateur de la Chambre et du Cabinet du Roy«, der als Dreiſsigjähriger bereits um 1723 durch ſeine reizenden Entwürfe zu Tabaksdoſen, Stockgriffen und Leuchtern den ornamentalen Esprit des neuen Stils in die metalliſchen Kleinkünſte einführte (vielleicht früher als der analoge Vorgang beim Meiſſener Porzellan ſich vollzog), und der dann um 1735 mit ſeinen reichen Tafelaufſätzen in Silber und ſeinen Zimmerdekorationen an der Grenze des bon goût angekommen war, er hat auch die unſymmetriſchen Spiegelrahmen, die ſchwankenden Tiſchbeine und die breitausladenden Rindenwulſte aufgebracht. Einmal

300] Gewebte Bordüre im Stile Louis XIII., Seide auf Sammet, von Roudillon in Paris.

301] Partie aus einem niederländiſchen Zimmer um 1630. (Adr. v. d. Venne.)

im Zuge wurden die Grottenbildungen immer kühner und wuchtiger, bis endlich der heitere *J. E. Nilſon* in Augsburg etwa von 1750 ab ſie zum eigenen Kartuſchenſtil (den Bandornamenten der Niederländer um 1580 und den Ohrlappen um 1650 nicht unähnlich) ausbildete. Ich werde darauf noch zurückkommen.

Wenn man einmal die verſchiedenen Phaſen des Regence-, Rococo- und Rocailleſtiles und die Lieblingsmotive der einzelnen Dekorateure zu unterſcheiden gelernt hat, dann iſt es nicht mehr ſchwer, auch in den erhaltenen Arbeiten das Charakteriſtiſche herauszufinden. In manchen Bauten, deren Dekoration zwanzig Jahre und länger dauerte, können wir deutlich von Zimmer zu Zimmer die Wandlungen des Geſchmackes erkennen. Man wird den groſsen Unterſchied bemerken, der z. B. zwiſchen den vorwiegend muſchelförmigen Ornamenten

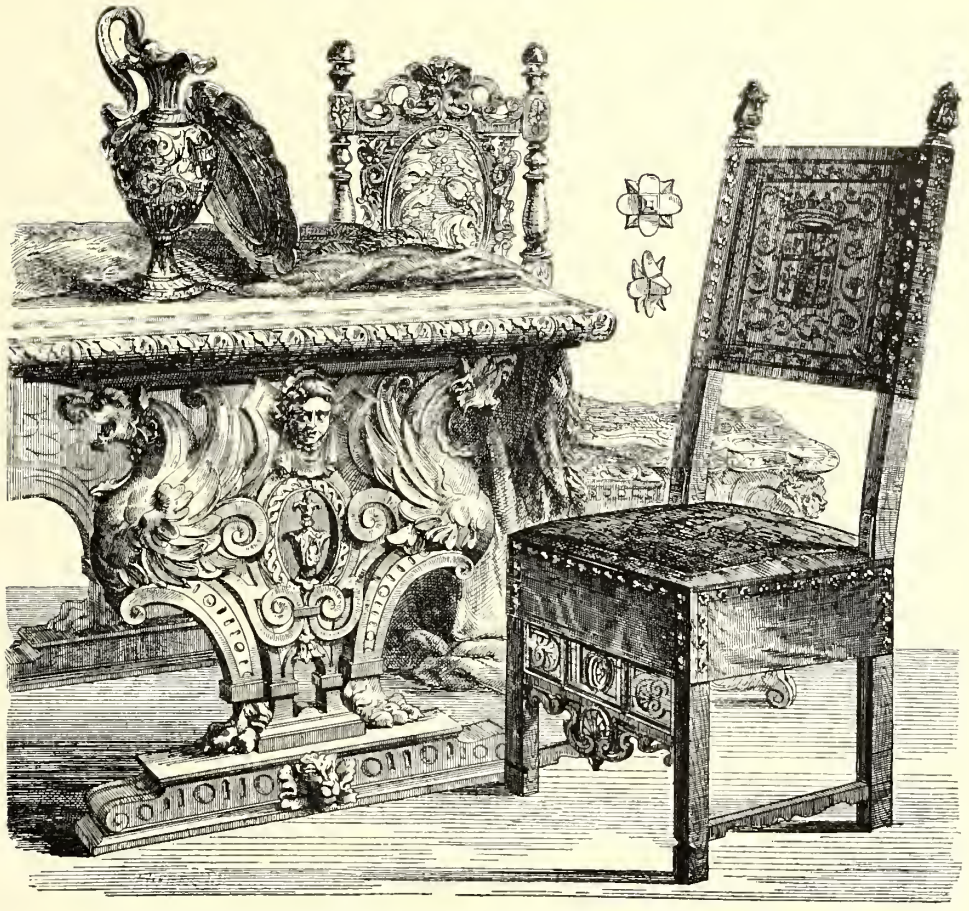


302 & 303] Waſſerbehälter im Kameralamte zu Ulm.
(Nach Theyer in Seemann's D. Renaiſſance.)

Bruchſals und den endivienartigen Gebilden Münchens (eigentlich Cuvilliés'), dann wieder zwiſchen den kühn gebogenen Palmenbüſcheln des Potsdamer Stadtſchloſſes und den Tropfſtein- und Eiszacken im Neuen Palais beſteht. Aber es wäre falſch, die eine oder andere Weiſe lediglich wegen der *Tendenz* ihrer Formengebung zu verurtheilen; in der Hand wirklicher Künſtler iſt hier ſelbſt bei anſcheinender Verirrung Reizvolles geſchaffen worden — und der Reiz der künſtleriſchen Mache iſt es ja vorwiegend, der uns an dieſe originellen Gebilde feſſelt, *ohne* welchen ſelbſt die ſtiliſtiſch reinſte Abſicht zur widerlichen Karrikatur wird. Da dieſe ganze Dekoration auf den Eindruck graziöſer Natürlichkeit abzielt, da es ihr nur auf natürliche Flächenbelebung ankommt, ſo iſt eigentlich die Wahl der Motive Nebenſache. Wenn daher z. B. Zahn die Dekorationen Cuvilliés'*) nur deshalb verwirft, weil er ſeine »unruhigen, ſtachlichen, zerriſſenen Diſtelblätter« (?) unſchön findet, ſo begreife ich das nicht; die künſtleriſche Vortragsweiſe dieſes Meiſters und ſeiner Modelleure finde ich geradezu bewunderungswürdig. Auſserdem bitte ich z. B. die Kuppel im runden Saal der Amalienburg zu betrachten: hier, wo die glänzendſten Naturgebilde ihr neckiſches Spiel treiben, wird man überhaupt umſonſt nach »ſpezifiſchen« Ornamenten ſuchen.

Die Dekorationsmalerei hielt ungefähr gleichen Schritt mit der Entwickelung der Ornamentik. Bis etwa 1735 hielt der Einfluſs des verſtorbenen Watteau nach, deſſen ſublime zarte Farbengebungen dem geſammten Kunſtgewerbe maſsgebend geworden waren. Die ſchillernden grünen und rothen Gewänder, die fein geſtimmten Hintergründe paſſen vortrefflich zu den hellen Wänden und Thüren, welche nun die ſchwarzen und dunklen Stoffe abgelegt haben und vorwiegend vergoldete Ornamente auf weiſsem, wohl auch ſilberne Ornamente auf hellblauem Grund zeigen. Die Anſtriche geſchehen theils in

*) Zahn ſpricht von den Arbeiten von Cuvilliés »Vater und Sohn«; der letztere aber, der um 1770 in Kupfer geſtochen hat, kommt bei den Münchener Arbeiten aus der Rococozeit gar nicht in Betracht.



304] Tiſch und Stühle, um 1630—40; aus Reiber's »Art pour Tous".

Oel-, theils in Leimfarben;*) es ſcheint mir aber, daſs gerade die letzteren das Glanzgold mehr zu heben geeignet ſind, wie denn die ganze lichte Behandlung mehr den Stempel der Aquarell- als der Oelmalerei trägt. In der Amalienburg erſcheint die reiche Verſilberung in einzelnen Räumen auf lichtblauem, in anderen auf bräunlichgelbem Leimgrund. In Wilhelmsthal bewegen ſich auf dem weiſsen Grunde neben den vergoldeten plaſtiſchen Ornamenten zierliche Blumenranken in natürlicher Buntfarbigkeit. Der letzte groſse Dekorationsmaler dieſes fürſtlichen Prunkſtils iſt *François Boucher*, der namentlich von 1740—60 durch

*) Auf einem Ornamentſtich von *J. B. Le Roux* (um 1730) findet ſich folgende intereſſante Erklärung: »Les lambris se font préſentement à grands panneaux de bois de chêne ornés de cadres ou de simples moulures. On peint les lambris en blanc à l'huile, et plus ordinairement à détempre, pour épargner la dépense et pour éviter la mauvaise odeur. Le blanc rend les lieux plus clairs, plus propres et plus frais; on dore les ornements et moulures pour une plus grande richeſſe. Quand on ne veut pas peindre le bois, on y met deux couches de vernis à l'esprit de vin, après paſſé deux encollures de colle de gants. On orne les lambris, au-deſſus de l'appuy, de glaces d'une ou plusieurs pièces«. Aehnliche Anweiſungen auf Blättern von *Pineau* (um 1725), reproduzirt in meinem »Formenſchatz« 1883, Tafel 115—117. Auch hier wird von »weiſsem oder (!) mit Firniſs angeſtrichenem Getäfel« geſprochen. Unter dem Weiſs ſchlechtweg iſt wohl weiſse Leimfarbe zu verſtehen.

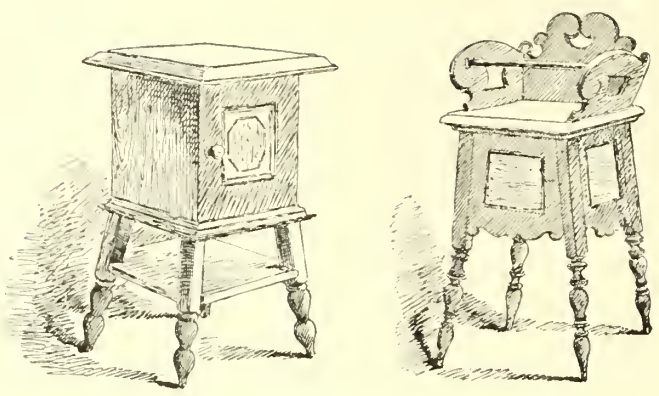
ſeine Vorliebe für Grotten mit badenden Nymphen und anderem heimlich (auf ſeinen Bildern freilich öffentlich!) ſündigendem Gelichter nicht wenig zum Anſehen der Rocailles beigetragen hat. Daſs der Hofmaler eines Louis XV. auch als Künſtler kein Tugendapoſtel ſein konnte, leuchtet ein; ohne uns aber für ihn zu begeiſtern, müſſen wir doch anerkennen, daſs ſeine Engel in Wolken, ſeine Kaskaden etc. reizende Motive enthalten. Er will in und mit ſeiner Zeit verſtanden ſein. Ein näheres Eingehen auf die Malerei des Rococo- und Rocailleſtils würde hier zu weit führen; an eleganter, graziöſer Vortragsweiſe, ja auch an grandioſen Konzeptionen (Tiepolo!), an ſinnenberauſchendem maleriſchem Schmuck iſt in der ganzen Periode Auſserordentliches geleiſtet worden, in Paläſten wie in Kirchen. Ich will nur noch bemerken, daſs es auch nicht an einer *bürgerlichen* Malerei gefehlt hat, welche ſich in Farben, Sujets und Naturauffaſſung mehr den Niederländern älteren und neueren Datums näherten und von denen namentlich Greuze und Chardin ſich groſser Beliebtheit erfreuten. Wenn irgend etwas, ſo beweiſt uns dieſe Thatſache, daſs die Zeit auch in Sachen der Kunſtpflege nicht bloſs von den leichtfertigen Allüren des franzöſiſchen Hofes beherrſcht war.

Dieſes ſtarke, ſichere Hervortreten bürgerlicher Neigungen macht ſich aber auch in der übrigen Dekoration und namentlich im Meublement bemerkbar. Begünſtigt wurde dies ſchon dadurch, daſs auch die fürſtlichen Einrichtungen fortfuhren (vgl. S. 326), die frühere protzige Ueberladung mit koſtbaren und ſchweren Stoffen, mit Vergoldungen und Metallapplikationen abzuſtreifen; wenn noch kurz vorher ganze Panneaux und Kommoden von oben bis unten, auch an breiteren Flächen, vergoldet erſchienen, ſo beſchränkte man ſich jetzt auf vergoldetes Ornamentwerk. Die Möbel und Geräthe ſelbſt nahmen noch einfachere, mehr dem praktiſchen Gebrauch ſich anbequemende Formen an, Tiſche und Seſſel hatten nun elegant geſchwungene Füſse, an die Stelle der oft lächerlich geſpreizten, hochlehnigen Stühle und Kanapees traten geſchmackvolle Tabourets, Armſeſſel, Sophas und Ottomanen. Auch die Tapezierarbeit muſste ihre lediglich auf Stoffverſchwendung eingerichteten unnatürlichen Draperien gegen einfachere, faſt ſchlichte Mittel vertauſchen; an den Portièren z. B. wurden die Lambrequins abgeſchafft, die Fenſtergardine beſtand oft nur aus einem einzigen glatten Stück Linnen oder Seide, das ſich beim Aufziehen oben in Falten legte, und auch die Drapirung des Bettes wurde einfacher. Gegenüber dem Genre »Boulle«, welches indeſſen den neuen Formen noch immer gerecht zu werden

305] Kleine Standuhr aus Bronce, ſtark vergoldet, im Geſchmacke der deutſchen Spätrenaiſſance. Halbe Gröſse. Ausgef. v. Jagemann in München.

306] Geſchnitzter Barock-Spiegelrahmen, ausgeführt von Mutter in München.

verſtand, kamen auch in Frankreich die Holzeinlagen zu vermehrtem Anſehen. Schon der Regenceſtil hat mit feinen ciſelirten und vergoldeten Broncebeſchlägen an naturholzfarbigen (in Wachs polirten) Kommoden Muſtergiltiges geſchaffen. Die fein geſchnitzten Stuhlgeſtelle aus Eichen- oder Nuſsbaumholz, die einge-

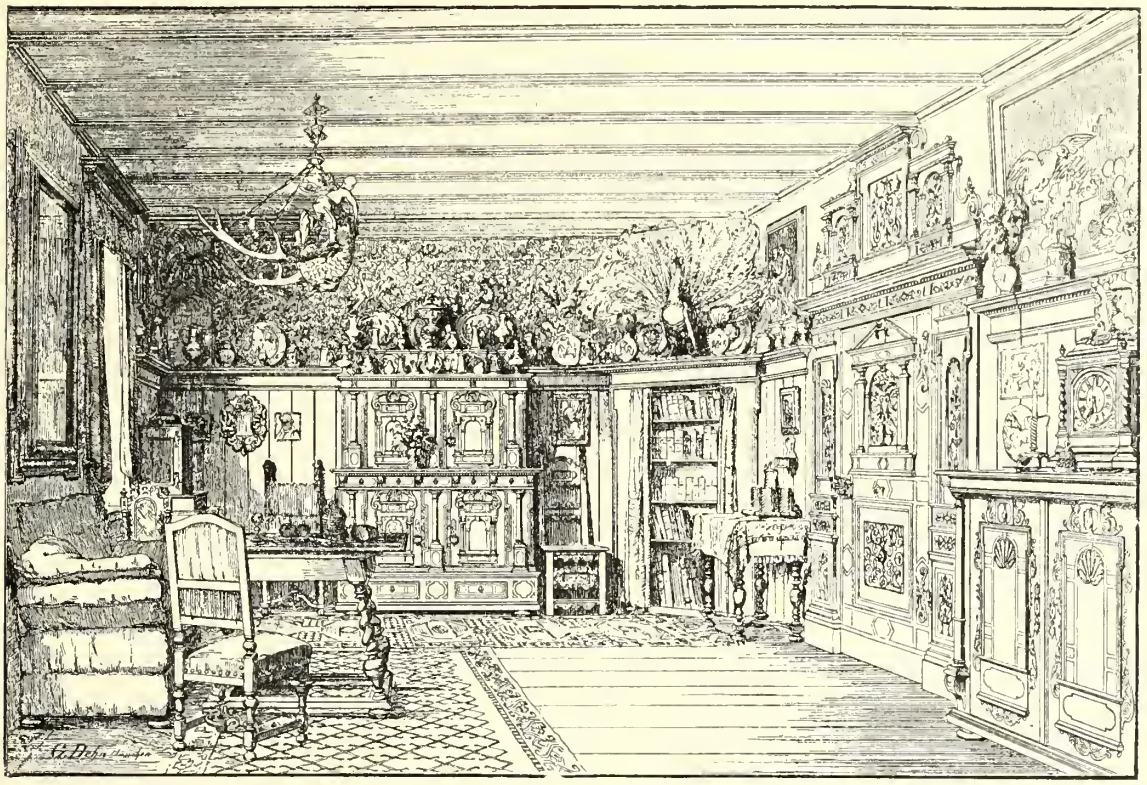


307 & 308] Nachttiſch und Kinderſtuhl, von Seitz & Seidl in München.

legten Tiſche mit Buchsmaſern etc., die geſchnitzten Gueridons, Konſolen vervollſtändigen dieſes Inventar. Daſs in einer Dekoration, wo nahezu alles Holzwerk in ſeiner Naturfarbe erſcheint, auch eine geſunde Polychromie aufkommen kann, iſt ſelbſtverſtändlich. Das Bürgerhaus hat von dieſem theilweiſen Entgegenkommen der fürſtlichen Dekoration den ausgiebigſten Gebrauch gemacht. (Vgl. S. 126.) Man brauchte nur die Metallbeſchläge und figürlichen Einlagen, die Chinoiſerien und Atlasſtoffe wegzulaſſen.

In Deutſchland, wo man zuerſt nicht die ausgeführten Dekorationen des neuen Prachtſtils, ſondern nur die Kupferſtiche der Pariſer Meiſter zu Geſicht bekam,*) entſtanden aus den empfangenen Anregungen zum Theil originelle Gebilde, ſo daſs wir wirklich auch von einem *deutſchen* bürgerlichen Rococo reden können. Am deutlichſten ſpricht für die deutſche Originalität die Art und Weiſe, wie man, namentlich in Süddeutſchland und Tirol, den *Ofen* den Grundſätzen des neuen Stiles gemäſs umbildete. Schon hierdurch und durch unſere flotte Porzellanmanufaktur hat ſich die deutſche Rococo-Dekoration ebenbürtig neben die franzöſiſche geſtellt. Ganz beſonders Muſtergiltiges leiſtete der neue Stil auch bei uns in den Metallgeräthen und Gefäſſen, auch in den keramiſchen, — Theeſervice, Suppenſchüſſeln, Leuchtern, Kronleuchtern etc. Einzelne dieſer durchaus freien, ſchwungvollen Bildungen — man denke nur an die Blätter und Blumen der ſchmiedeeiſernen Gitter! — erinnern ſogar vielfach an das naturaliſtiſche Rankenwerk der ſpäteſten Gothik. Hier wie dort entſtand *Neues aus bloſser Natürlichkeit.* Aber freilich konnten ſo erfreuliche Leiſtungen nur aus künſtleriſch geſchulten Händen hervorgehen, nur erfunden werden von Menſchen, welche im Vollbeſitze hoher techniſcher Fertigkeiten waren.

*) Sehr ſchwungvoll wurde damals der Nachſtich und Nachdruck franzöſiſcher Kupferſtiche in Augsburg betrieben. Wir dürfen dieſe Gepflogenheit nicht nach unſeren heutigen Rechtsbegriffen beurtheilen; die Nachbildung war, wenn ſie nicht durch Privilegien verpönt war, durchaus geachtet. Das deutſche Kunſtgewerbe des 17. und 18. Jahrhunderts aber hat den fleiſsigen Augsburger Nachſtechern viel zu verdanken.



309] Wohnzimmer, deutſche Spätrenaiſſance. Komponirt vom Herausgeber.

Jeder Rauſch hat ſein Ende; bei dem Feuereifer, mit dem die Entwickelung der neuen, noch nie dageweſenen Formenwelt betrieben wurde, iſt es erklärlich, daſs man bald auf einem Punkte ankam, wo die Erfindung weiterer Variationen nur noch auf Koſten des guten Geſchmackes möglich war. Die tollen Architekturwitze Meiſſonnier's, in denen tempelartige Grottenbauten mit geſchweiften Pfeilern wie trunken — freilich nur in effigie — aufmarſchiren, muſsten den Spott aller ernſten Leute hervorrufen. In Italien, wo man das Rococo überhaupt nur als ein Anhängſel der barocken Baukunſt aufgefaſst hatte,*) regte ſich wieder der Ruinenkultus, den Anregungen der Fontana und Juvara aber folgten ſeit 1741 die groſsartigen Darſtellungen *Piraneſi's*, welche in der ganzen gebildeten Welt die alte und doch ewig junge Sehnſucht nach der Antike auf's Neue hervorriefen. Das erſte franzöſiſche Echo bilden wohl die geiſtreichen Vaſen von *J. Saly*, 1746 erſchienen.**) Da kam das groſse archäologiſche Ereigniſs

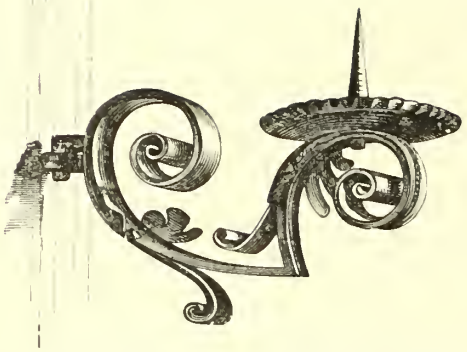
*) Dem Rococo iſt es in Italien ähnlich ergangen, wie ehemals der Gothik — es wurde nicht in ſeinem *inneren Weſen* erfaſst, nur mit dem Unterſchiede, daſs die Gothik ein Bauſtil, das Rococo aber ein Ornamentſtil iſt. Die meiſten Rococodekorationen Italiens haben durch ihre Vermiſchung mit barocken Elementen etwas Schwerfälliges, dagegen zeichnen ſich die Stuckaturen und Schnitzereien der Periode ſehr häufig durch eine groſsartige Virtuoſität der Technik aus. Italiener waren auch in Frankreich und Deutſchland vielfach beſchäftigt. Ich beſitze zwei kleine vergoldete italieniſche Holzrahmen mit barocker Struktur und Roccailleornamenten, welche als elegante techniſche Kunſtſtücke von keiner franzöſiſchen Arbeit übertroffen werden. (Vgl. »Formenſchatz« 1883 No. 14).

**) Vgl. »Formenſchatz« 1885 und 1886.

des Jahres 1748: die Entdeckung von Pompeji und Herculanum. Schon 1750 ſehen wir den armen Prinzen Rococo in Paris auf der Deroute: Man wollte wieder antikiſiren, ſofort, um jeden Preis. Die groſse Architektur geht voran: 1754 plant Soufflot das Pantheon, ſelbſt am franzöſiſchen Hofe wird das Römiſche en vogue, faſt gleichzeitig auch in Dresden, wo die neue Richtung an dem kunſtſinnigen Auguſt III. einen begeiſterten Beſchützer fand. Auf den Theatern beider Orte wurden römiſche Requiſiten eingeführt. In Deutſchland, wo Sandrart's »Akademie« (edirt um 1670, mit römiſchen Ruinen etc.) noch nicht vergeſſen war, nahm durch das Auftreten von Leſſing, Klopſtock, Winckelmann u. a. gegen Ende der Fünfziger-Jahre das geſammte Geiſtesleben eine antikiſirende Richtung an; ſchon 1759 verbot der Letztgenannte ſeinem Verleger, ſeine Bücher mit den herkömmlichen Schnörkeln zu ſchmücken.

Dieſes plötzliche »Wiederbeſinnen« auf die Antike hatte eigenthümliche, durchaus nicht überall gleiche Folgen. Wichtig war der Umſtand, daſs den nächſten *künſtleriſchen* Anlaſs die halb realiſtiſch-, halb phantaſtiſch-maleriſchen Anſichten Piraneſi's u. a. gegeben hatten. Hier erſcheinen die grotesk durcheinander gewürfelten, faſt immer zerbrochenen oder doch vom Zahne der Zeit angefreſſenen Säulenſchäfte, Kapitäle, Sarkophage etc. mit Moos überzogen und von Unkraut überwuchert. Auch die ſentimental-reflektirende, dabei aber von keiner religiöſen Begeiſterung geleitete Denkweiſe der Enzyklopädiſten begünſtigt die »ruinenhafte« Auffaſſung der Antike. Iſt es ein Wunder, daſs die naturaliſtiſchen Ornamente des Rocailleſtiles ſich mit den Epheuranken Piraneſi's vermiſchten, und daſs man das neue Kunſtprodukt für die reine, ächte Antike hielt? Iſt es ein Wunder, daſs man aus den verführeriſchen Grotten des Schäferſtils nicht ſofort den rechten Weg zu einer neuen »Wiedergeburt« fand? Die ganze damalige Bekehrung zur Antike möchte ich vergleichen mit dem Entſchluſſe einer ſchönen Sünderin, in's Kloſter zu gehen. Wirklich waren es mehr künſtleriſche Entſagung und Kaſteiung, als freudvolles Frühlingserwachen. Wie himmelweit verſchieden war *dieſe,* archäologiſch und ſchöngeiſtig angekränkelte Renaiſſance von jener des Cinquecento, welche letztere man nun — und das iſt ſehr charakteriſtiſch — ab und zu ſogar als einen Irrgang verwarf. Im »engliſchen Garten« (übrigens eine der beſten Errungenſchaften des Zopfſtils) die abgebrochene Säule mit den traurig hängenden Guirlanden, auf einem Medaillon die affektirt gereimte Einladung an den müden Wanderer, ſich im Schatten der Trauerweide über die Unſchuld der Natur zu freuen und nebenbei

310] Französisches Interieur, um 1640. Nach Abr. de Bosse.



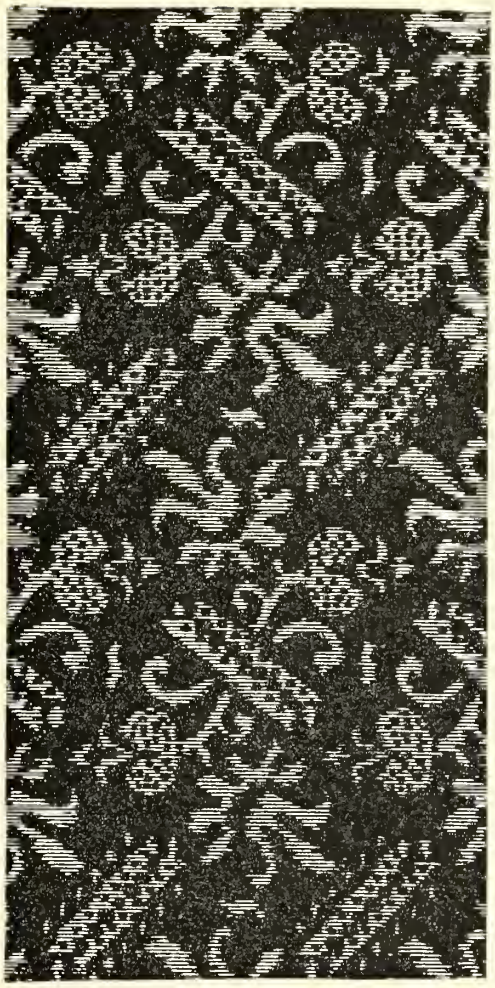
311] Wandleuchter, aus Bandeiſen, Mitte des 17. Jahrhunderts; kgl. bayer. Nationalmuſeum in München.

über die Vergänglichkeit alles Irdiſchen nachzudenken, — dieſes Kulturbild ſpiegelt ſich auch im Salon und in der Bürgerſtube jener Zeit, wenn auch hier der Uebergang ein langſamerer war, als am franzöſiſchen Hofe, wo die Weisheit und Leere, der pſeudo-antike Trauerkultus, ſchon zu Ende der Fünfziger-Jahre ſich zum vollendeten »Zopf« ausgebildet hatte.

Mit dem Ausdrucke *»Zopfſtil«**) wollen wir nach dem Vorſchlag A. v. Zahn's — und ich bitte meine verehrten Leſer für die Befeſtigung dieſes Begriffes Propaganda zu machen — ſpeziell die *antikiſirenden* Bildungen ſeit der Mitte des Jahrhunderts etwa bis dahin bezeichnen, wo ſich die ganze Richtung zum kalten, herzloſen Cäſarenſtil Napoleon's abkühlt, oder, wenn man will, zur ſtrengen Linienhoheit eines *Asmus Karſtens* abklärt. Die Beſchränkung des Namens auf das »Antikiſiren« iſt auch deshalb wichtig, weil ſelbſt noch bis 1770, namentlich in Deutſchland, nebenbei auch in Rococo und Rocaille fortgearbeitet wurde,**) und zwar meiſt in einer *Vermengung* mit den neuen antikiſirenden Motiven, wobei die letzteren mehr das Struktive, die erſteren mehr das Ornamentale lieferten. Daſs bei einem ſolchen Miſchmaſch an ſich unvereinbarer Elemente nicht viel Geſcheidtes herauskommen konnte, iſt klar. Das reiche Ornamentwerk des Augsburgers *J. E. Nilſon,* welches vorwiegend in den Jahren 1750—80 entſtanden iſt und groſsentheils jenen gemiſchten Stil für Deutſchland repräſentirt, iſt uns denn auch mehr wegen des Humors ſympathiſch, den der gemüthliche Künſtler darin offenbart hat. Nilſon hat die muſchel- und rindenförmigen Placken des Rocailleſtils nach und nach in förmliche Kartuſchen verwandelt, deren unregelmäſsige Ausladungen ſich wie umgebogene Metallbänder um Architekturtheile,

*) »Der Zopf der hängt ihm hinten.« Mit der faſt gleichzeitigen Haartracht der Männer, mit dem Zopf- und Gamaſchendienſt im damaligen Militär hat der Ausdruck nur zufälligen Zuſammenhang, man müſste denn eine Beziehung zu den allerdings zopfähnlichen Trauerguirlanden des neuen Stiles finden. Lange Zeit hat man mit »zopfig« und »verzopft« einfach das Geſchmackloſe, Veraltete, nicht mehr Moderne bezeichnet; dann wieder hat man ſpeziell alle barocken und Rococobildungen darunter verſtanden. Wenn das vielgebrauchte Wort einen Werth haben ſoll, ſo iſt eine Beſchränkung im obigen Sinne unerläſslich.

**) *Guilmard* (Maitres ornemaniſtes) ſagt ſelbſt von der franzöſiſchen Thätigkeit der ganzen Periode: «Le ſtyle Louis XVI précède l'avénement du roi qui lui a donné ſon nom: on le voit poindre entre 1745 et 1750. Depuis cette époque jusqu'en 1770, *il marche parallelement* avec le ſtyle Louis XV; cependant beaucoup de maîtres n'abandonnent point ce dernier, tout en produiſant des compoſitions dans le nouveau goût. Nous aurons ſoin, afin d'éviter la confuſion qui pourrait naître de la coexiſtence de deux ſtyles, d'indiquer le genre auquel ſe rattachent les différentes pièces qu'ils ont compoſées«.



312] Velour-Tapete von Ballin in Paris, in halber Gröſse (Imitation eines Stoffes um 1630).

Baumſtrunke und Felſen legen, wohl auch ganz frei als Einfaſſungen für Inſchriften u. dgl. behandelt ſind. Dieſes neue Ornament erinnert, abgeſehen von ſeinem Mangel an Symmetrie, an die Bandrollen vom Ende des 16. Jahrhunderts. Einer anderen Art von Placken begegnen wir in der Holzſkulptur (Bilderrahmen etc.) um 1760—80; dieſelben haben mehr eine molluskenartig wellige Form und erinnern eher an den Ohrwaſchlſtil des 17. Jahrhunderts.

Die erſte Periode des Zopfſtils etwa bis 1770 trägt den Stempel unſicheren Taſtens. Abgeſehen von den unvermeidlichen Guirlanden und ovalen Medaillons wurden namentlich Vaſen und Urnen, mit und ohne Deckel, Opfertiſche, Füllhörner, Mäanderfrieſe mit Vorliebe angewandt. Sonderbarer Weiſe glaubte man ſich in dieſer Zeit ganz beſonders an die griechiſche Antike halten zu ſollen, für welche doch noch weniger tiefes Verſtändniſs vorhanden war, als für die römiſche. Die Herren *Neufforge*, *Delafoſſe*, *Choffart*, *Saint Non* ſind Hauptvertreter dieſer »Schule«; das Paradeſtück derſelben, zugleich vielleicht eine Art Perſifflage, bildet die »Masquerade à la grecque« von *Petitot*, wo Hermen und Karyatiden förmlich in griechiſche Frieſe u. dgl. eingewickelt erſcheinen. Aber auch allerlei chineſiſches Zeug wird kritiklos in die Dekoration verflochten. Während Wände, Thüren und Fenſterbekleidungen in einer faſt öden Schmuckloſigkeit erſcheinen, iſt auch die Bildung des Möblements ſehr unerfreulich. An demſelben Möbel iſt oft die obere Hälfte gradlinig, die untere geſchweift und umgekehrt. An Tiſchen ſind die unſchönen antiken Bocksfüſse beliebt. Selbſt begabte Künſtler bringen es nicht zur Grazie, geſchweige denn zum Humor; auf der ganzen Dekoration laſtet der Alp der Geſchmackloſigkeit.

Ganz anders geſtaltet ſich die Entwickelung kurz vor und nach dem Regierungsantritt des (damals 20-jährigen) *Louis XVI.* im Jahre 1774. Der

plumpe und traurige verwandelt ſich nun in einen feinen und graziöſen Zopf. Es ſcheint mir nur ein Gebot der Billigkeit, den Namen des unglücklichen, gutmüthigen Königs, der ja ſelbſt Kunſthandwerker war, nicht auch mit dem antikiſirenden Miſchmaſch der Fünfziger- und Sechziger-Jahre zu belaſten. Von maſsgebendem Einfluſs war vielleicht auſser der bereits (S. 316) erwähnten neuen Ausgabe von Le Pautre's Werken *Jombert's* »Repertoire des artiſtes« vom Jahre 1765,*) worin gegen ſiebenhundert Entwürfe franzöſiſcher Dekorateure von Du Cerceau bis zu Berain und Le Roux auf's Neue abgedruckt erſcheinen, — gewiſſermaſsen ein »franzöſiſcher Formenſchatz«. Dieſes Zurückgreifen auf die eigene nationale Kunſt der vorausgegangenen zwei Jahrhunderte gab den antikiſirenden Beſtrebungen in Paris einen derartigen Halt und Impuls, daſs ſich unter den Händen zum Theil derſelben Künſtler, welche noch die Schule des Rococo und Rocaille durchgemacht hatten, nun ein ganz neuer — der *franzöſiſche Stil par excellence* entwickeln konnte. Als Meiſter der Ornamentik des Louis XVI.-Stils ſind hauptſächlich zu nennen: *Cauvet, Berthault, Eiſen, Oneverdo, Marillier, P. Moreau, Forty, La Londe, Salembier, Ranſon, Huet, Prieur, Delaborde, Desrais, Gravelot* u. a. Schon gegen 1770 ſehen wir die faden Ornamente à la Grecque durch die graziöſen *Arabesken* nahezu verdrängt, welche ſich nun auf Frieſen, Liſenen und Panneaux ausbreiten. Dieſe neuen Arabesken kranken an einer gewiſſen Dünnleibigkeit, das geſchwungene Blattwerk hat mehr Aehnlichkeit mit aneinander gereihten Kornähren, als mit dem maſſigen Akanthus Le Pautre's. Aber in Beweglichkeit und allgemeiner Linienführung folgen ſie den Vorbildern der Renaiſſance, ſpeziell der Meiſter des 17. Jahrhunderts. Das gilt auch von der nun ſehr beliebten Verbindung mit Figürlichem, in den Grotesken, Panneaux, Bekrönungen, wo wir jetzt mit groſser Vorliebe das Familienleben der Faune, Fauninnen und Fäunchen behandelt ſehen. Daſs in der Zeit der Muſenalmanache, wo man ohne gründlichſte Kenntniſs der mythologiſchen chronique ſcandaleuſe kein Buch verſtehen und keine Unterhaltung führen konnte, auch die übrigen antiken Herrſchaften, wie Leda, Ganymed u. dgl. nicht leer ausgingen, iſt ſelbſtverſtändlich. Charakteriſtiſch iſt die faſt regelmäſsige *Verbindung* des *ſymmetriſchen* Rahmenwerks und der *ſtiliſirten* Arabesken mit elegant angeordneten durchaus *naturaliſtiſchen* Blumengewinden und Bouquets. Aehnlichem begegnen wir zwar ab und zu ſchon im 16. Jahrhundert, bei Deutſchen wie Italienern; im Vatikan ſind

*) Dieſes, aus zwei Bänden beſtehende Werk iſt jetzt äuſserſt ſelten; es ſcheint, daſs die groſse Mehrzahl der Exemplare damals in den Ateliers und Werkſtätten förmlich »verbraucht« worden iſt.

313] Aus einem Bilde des Gonzales Coques in der Caſſeler Gallerie (nach der Radirung von W. Unger).

ganze Laubgänge an die Decken gemalt;*) aber hier erſcheint das rein Naturaliſtiſche nur wie eine Zugabe. Von den ähnlichen Gebilden des Rococo unterſcheidet ſich das neue dadurch, daſs dort der Unterſchied zwiſchen Stiliſirtem und Natürlichem nicht ſo groſs iſt. Durch jene feine, höchſt eigenartige Verbindung aber erhält der Louis XVI.-Stil einen lieblichen Ernſt ſonder Gleichen.

Bezüglich ſeiner tektoniſch-dekorativen Verhältniſſe läſst ſich der neue Stil im Allgemeinen als eine Abſchwächung der mit dem Barocken ſchon vermiſchten Hochrenaiſſance charakteriſiren. Wenn wir uns das Hochrelief Le Pautre's durchweg in ein zartes Basrelief verwandelt denken, ſo haben wir ſchon das Weſentliche. Auch Du Cerceau hat, namentlich in ſeinen Entwürfen zu Möbeln, dem Louis XVI.-Stil vorgearbeitet. Säulen und Halbſäulen werden vermieden, die Kapitäle der kanellirten Pilaſter, die Profile der Plafondgeſimſe und Thüreinfaſſungen ſind flach, werden aber gern mit den antiken Einfaſſungen, namentlich gewundenen Bändern, ornamentirt. Die alten Fruchtgewinde und Fruchtwulſte ſind zu maſſig für dieſen Stil. In Bekrönungen und Umrahmungen, bei denen die Medaillonform die häufigſte iſt, ſind Bandſchleifen, Füllhorn, Lyra, Vaſen, Sonnenglorie, ſich ſchnäbelnde Tauben etc. beliebte

*) Vgl. a. die von *Carlo Laſinio* 1879 herausgegebenen »Ornati«, worin Poccetti's Grotesken nach der fraglichen Richtung vielleicht noch übertrieben ſind.

Auszeichnungen. Das geſammte Möbel ſcheint die ſpindeligen Formen des antiken Metallſtiles annehmen zu wollen; Beine und Leiber von Tiſchen, Käſten, Stühlen ſind ſchlank und mager, die Frieſe ſind ſchmal, auf den Schränken laufen die zierlichſten Zwerggalerien. Nun iſt zwar der Kern der Möbel ſelbſt nicht von Metall, im Gegentheil, gerade im Louis XVI.-Stil hat die Pariſer Schreinerarbeit ihre höchſten Triumphe gefeiert. Wohl aber iſt das Holz in den reicheren Arbeiten, und dieſe ſind ja auch für die gewöhnlicheren formbeſtimmend, mit Metalleinfaſſungen derart verbunden, daſs die letzteren wohl als ſtruktive Stützen gelten können. An den Tiſchplatten finden wir Kantenleiſten, an den Füſsen, Führungen und Lehnen der Armſtühle Perlenſchnüre u. dgl. aus Bronce. Trotzdem macht die Metallapplikation nicht den Eindruck des »Zuviel«. Daſſelbe gilt auch von dem Metallſchmuck an Gegenſtänden aus Stein, Tiſchplatten, Marmorkaminen etc. Die reichſte Ornamentation macht hier faſt immer einen beſcheidenen Eindruck.

Mit der Grazie der Formen hält die Farbengebung gleichen Schritt. Der Louis XVI.-Stil vermeidet ebenſo die Eintönigkeit und Leere, wie die auffallenden Kontraſte; er verſchmäht das naturfriſch Bunte nicht, aber er liebt die feinen, zarten, hellen Stimmungen. Man hat im Kolorit ſeiner Dekorationen etwas Todesbräutliches finden wollen — ein Gleichniſs, das doch wohl mehr durch hiſtoriſche Erinnerungen, als durch objektive Kritik unterſtützt wird. Gewiſs können wir, wenn wir die verödeten Wohnräume der unglücklichen Marie Antoinette in Trianon betreten, uns des Gedankens an das Schickſal der Königsfamilie nicht erwehren, und auch die deutſchen Romane der Sturm- und Drangperiode, Werther's Leiden u. dgl., die ſchwarzen Silhouetten unſerer Urgroſseltern ſind dazu geeignet, uns den Stil jener Zeit etwas ſentimental angehaucht erſcheinen zu laſſen. Aber wenn wir von alledem abſehen, ſo finden wir in der Farbe des ſpäteren Zopfſtils vielmehr jungfräuliche Friſche und Anmuth, ich möchte ſagen roſige Backfiſchunſchuld, überſchattet von der ehrbaren Ordnung des Penſionats. Jetzt werden zum erſten Male in ausgiebigſter Weiſe die wirklichen Farben der Blumen als ſolcher dekorativ verwandt, an den Wänden und Möbeln wie im Koſtüm. Unvergleichlich reizend ſind z. B. die fein gewebten Möbelüberzüge mit Blumenkränzen und Bouquets in den reizendſten Farben. »Ce qu'à nos jardins ſont les fleurs, les arts le ſont à la vie« (Sinnſpruch in einem Encadrement von Berthault). »Wir winden Dir den *Jungfernkranz* mit *veilchenblauer* Seide« — in dieſen paar Worten ſcheint mir, wenn man von dem kleinen Anachronismus abſieht, das rechte Motto für die koloriſtiſchen Tendenzen der Zeit gegeben: das

314 & 315] Stoffmuſter (um 1630) aus dem kgl. bayer. Nationalmuſeum zu München.

unſchuldig im Verborgenen blühende Veilchen leiht ſeine Farbe der Dekoration des Jungfernkranzes! Der feinere Zopf iſt recht eigentlich ein »Blumenſtil«.

Die Neuerungen, welche nun gemacht wurden, betreffen denn auch das Kolorit faſt mehr noch als die Form. Neben den altgebräuchlichen europäiſchen werden nun auch überſeeiſche Holzarten zu Furniren und Blumeneinlagen (placages) mit Vorliebe verwandt — namentlich das rothe Roſen- und das gelbe Mahagoniholz etc. Neben dem alten Wachsglanz und dem Lacküberzug kommt die Weingeiſtpolitur auf, welche wegen des zufälligen Spiegels (S. 155) zwar die Holzfarbe und die Einlagen beeinträchtigt, indeſſen zweifellos mit ihren ſchärferen Glanzlichtern das Leben vermehrt, und darauf kam es ja eben an. Von einem Stil, deſſen Stärke in der Zierlichkeit und Eleganz beſteht, dürfen wir keine höchſte Achtung vor der ſchwerfälligen Aeſthetik des 16. Jahrhunderts verlangen! So iſt auch die Anwendung grünlicher und röthlicher neben gewöhnlich gelber Goldbronze an ein und demſelben Gegenſtand (S. 194) nichts als eine, auf liebliche Effekte abzielende Spielerei. Ja im Grunde kann man das auch von den verſchiedenen brillanten Farben ſagen, welche dem wirklichen

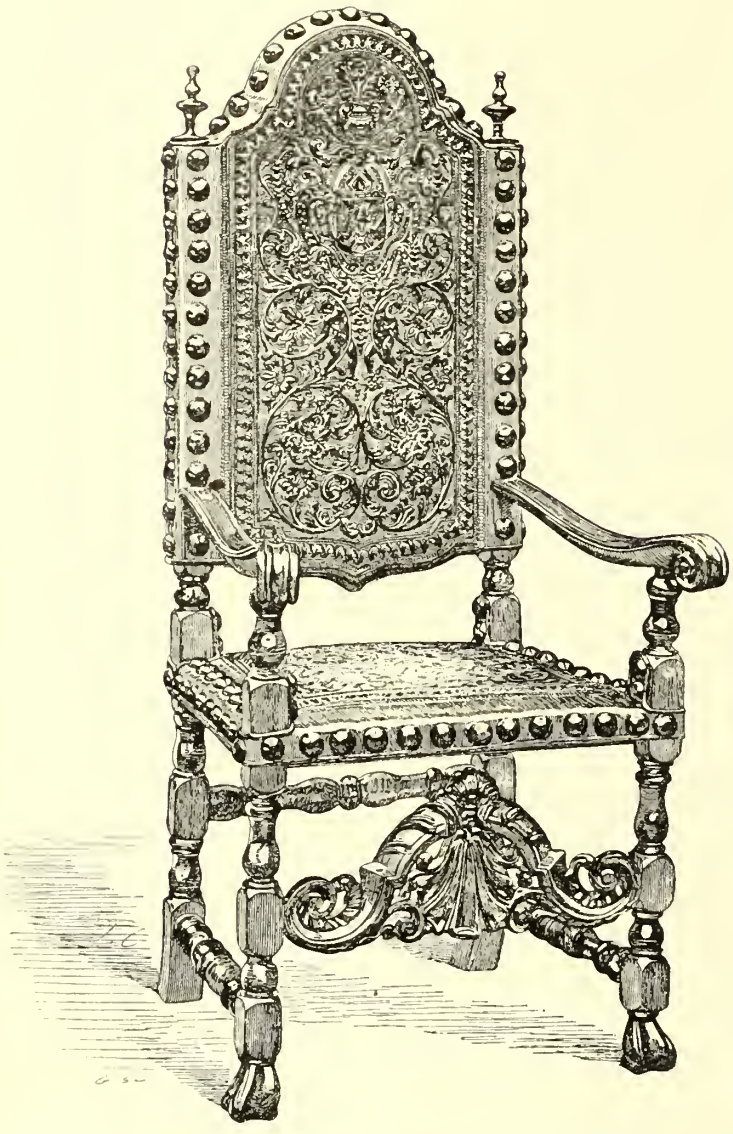
Bronzeguſs gegeben wurden, und welche, obſchon aus der Idee der Patina entſprungen, dennoch keinen Augenblick für etwas anderes genommen ſein wollen, als was ſie ſind: Meiſterſtücke einer virtuoſen Technik. Der Louis XVI.-Stil iſt auch der Vater der bunten Wandtapeten aus Papier und der Flächenmuſter mit langen ſenkrechten Streifen. Die Anregung war in älteren ähnlichen Dingen gegeben: einerſeits in den gepreſsten und meiſt vergoldeten Papieren, welche, als Erſatz für das Leder, ſchon im 17. Jahrhundert zum Broſchiren von Büchern und als Futter von Käſtchen aller Art*) verwandt wurden; und andererſeits in jenen Stoffmuſtern aus der Rococozeit, in denen ſchlangenartig gewundene Bänder oder Guirlanden parallel laufen. Aber indem man ein billiges Surrogat für die koſtſpieligen Seiden- und Atlasſtoffe zur Wandbekleidung gewann, wurde auch dem Bürgerhaus die Polychromie der Zimmer möglich, konnte man hier ohne Malereien, ohne Pilaſtereintheilungen, ohne geſchnitzte und vergoldete Panneaux, ſelbſt ohne Lambris etc. ein reicheres Farbenſpiel an den Wänden erzielen. Ja man durfte auf ſolchem Hintergrund nun auch mit Glas bedeckte Kupferſtiche u. dgl. anbringen. Nur andeuten will ich, daſs das vertikal geſtreifte Tapetenmuſter das Zimmer höher und luftiger erſcheinen läſst.

So hat denn der entwickelte Louis XVI.-Stil gewiſſermaſsen alle dekorativen Ausdrucksmittel erſchöpft, um das »moderne Zimmer« zu ſchaffen. Vergegenwärtigen wir uns ſeine ungemein fein entwickelte Technik auf allen Gebieten, ſeine wundervollen Bronzen, ſeine Marquetterien und Schnitzereien, ſeine Paſtellbilder, ſeine Farbenkupferſtiche,**) ſeine Atlasſtoffe und Papiertapeten, ſeine zierlichen Porzellan- und Nippesſachen u. ſ. w., ſo begreifen wir, daſs dieſer Stil und ſeine alten Erzeugniſſe bei den Franzoſen noch heute in hohem Anſehen ſtehen. Ja man kann ſagen, daſs die ganze heutige Pariſer Kleinkunſt im Weſentlichen auf den ſtiliſtiſchen und techniſchen Traditionen gerade jener Zeit aufgebaut iſt. Auch in Deutſchland iſt in den Jahren 1770—1800 viel Schönes geſchaffen worden, viel mehr, als man gemeinhin anzunehmen geneigt iſt; namentlich an Schreinerarbeiten. Um aber dem Stile vollkommen gerecht zu

*) Ich beſitze eine runde Holzſchachtel, welche *auſsen* mit kolorirten Holzſchnitten von *Joſt Amman* beklebt iſt; man darf annehmen, daſs namentlich die kreisrunden Holzſchnitte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ähnlichen Zwecken dienen ſollten.

**) Die polychromen Kupferdrucke verdanken ihren Urſprung dem Bedürfniſſe des Mittelſtandes, für welchen die Oel-, Paſtell- und Aquarellgemälde als Wandſchmuck unerſchwinglich waren. Nachdem die ganze Spezies lange Zeit miſsachtet war, werden neuerdings die beſſeren alten Erzeugniſſe der Art hoch bezahlt. Von dem modernen Oelfarbendruck unterſcheiden ſie ſich ſehr weſentlich durch ihre zartere, mehr aquarellartige Vortragsweiſe. Einen Erſatz für dieſelbe bietet eher der typographiſche Farbendruck und die farbige Photogravure.

316] Das Piquetſpiel. Nach dem Gemalde von Kaſpar Netſcher, geſtochen von Lepicié.



317] Spaniſcher Stuhl mit Ueberzug aus gepreſstem Leder. Mitte des 17. Jahrhunderts. (Nach Jacqemart.)

werden, muſs man ihn in Paris aufſuchen und ſich, wenn möglich, vorübergehend mit franzöſiſchem Kunſtgeiſt erfüllen. Ich ſage vorübergehend; denn der Louis XVI.-Stil iſt durch und durch franzöſiſch und wird ſich ſo, wie er in ſeiner Blüthe war, wohl niemals wieder in Deutſchland vollkommen akklimatiſiren.

Das auf die Hinrichtung Louis' XVI. folgende Jahrzehnt hat in Paris den ſogen. »*Direktorialſtil*« geſehen; mit dem angeblich puritaniſchen Geiſte der Revolution machte ſich ein entſchiedener Rückfall in den falſchen Klaſſizismus geltend. Das Griechiſche ward wieder hervorgeholt, die Arabesken und Blumenguirlanden muſsten dem Mäander weichen, die Möbel wurden nach den Abbildungen auf Gemmen u. dgl. ſtrenger antikiſirt. Hatte man bis dahin wenigſtens die zarten Farbentöne an den Wänden beibehalten, ſo ward nun die nüchternſte »Weiſsheit« zum Geſetz erhoben, und wo der Glanz des Goldes beliebt ward, da trat er in langweiliger Breite, unſchön und roh auf. Wollen wir uns den *Empire-* oder *Napoleonſtil* in ſeiner herzloſen Rückwirkung auf die bürgerliche Wohnung vorſtellen, ſo denken wir an jene ſchrecklichen Standuhren mit Alabaſterſäulen, über denen ſich ein friesartiger Aufſatz aus dünnem Meſſingblech mit traurigen Muſen erhebt. Trotzdem hat auch dieſe letzte Phaſe des Zopfſtils noch manche reſpektablen Leiſtungen im rein Techniſchen aufzuweiſen; talentvolle Künſtler und geſchickte Handwerker hat es auch damals gegeben — aber die alte Blutbrüderſchaft zwiſchen Kunſt und Handwerk war aufgehoben; die

318] Damentoilette-Tiſch (um 1640) nach A. Boſſe.

319] Gepolſterte Sitzbank (um 1640) nach A. Boſſe.

Dekorationskunſt war zu einer witz- und muthloſen Sklavin des Imperators herabgeſunken. Ich habe die tieferen Gründe dieſer unerfreulichen Erſcheinung ſchon früher (S. 42 ff.) beſprochen und entſchlage mich gerne der Aufgabe, dem Hofſtil des »groſsen Korſen«, der ja auch in Deutſchland ſeine Kreiſe gezogen hat, mehr als dieſe wenigen Worte des Bedauerns zu widmen. Dem Napoleonſtil folgten durch zwei Menſchenalter unſeres Jahrhunderts hindurch die wunderlichſten, oft ſehr wohlgemeinten, aber meiſtens geiſt- und herzloſen Verſuche, gewiſſe hiſtoriſche Stile alter Zeiten in's Leben zurückzurufen. Das Griechenthum, die Gothik, die franzöſiſchen Königsſtile u. a. wurden wieder hervorgeſucht und mit unglaublichem Leichtſinn, welcher freilich dem niedrigen Anſehen des Dekorationsweſens angemeſſen war, in Scene geſetzt. Alles verkehrt, unverſtanden, ungenügend — »zopfig« im weiteren Sinne des Wortes; Bemühungen, vergleichbar einem Tanz ohne Muſik, einer Sprache ohne geordnete Satzbildung. Kein Wunder, daſs unſerem heutigen tieferen Gefühle und klareren Urtheile in dieſen Dingen die gothiſirenden Klaviere und Chaiſelongues, die à la

Louis XV. geſchweiften Spiegelrahmen, Stuhl- und Tiſchbeine etc. als widerliche Karrikaturen erſcheinen. Auch die Reaktion gegen alle dieſe ſtilhiſtoriſchen Verſündigungen: ein von der »hohen« Kunſt auf die Dekoration ausgedehnter roher Naturalismus, konnte nur die urtheilsloſe Maſſe befriedigen, und wenn auch dieſe letzte Umwälzung noch immer weite Kreiſe in der alten und neuen Welt zieht, ſo exiſtirt hier wie dort doch ſchon eine begeiſterte Gemeinde, welche das Alte gewiſſenhaft achtet, die hiſtoriſchen Stile einen jeden in ſeinem Kulturzuſammenhang zu erfaſſen und eines jeden Seele zu ergründen ſtrebt und eben dadurch neben gediegenen Imitationen die Bildung auch eines ſelbſtſtändigen kunſterfüllten Geſchmackes ermöglicht — der *zweiten Renaiſſance* am Ausgange des 19. Jahrhunderts!

320] Vaſen von Stefano della Bella (um 1640).

DIE HAUPTSTÜCKE DER DEKORATION.

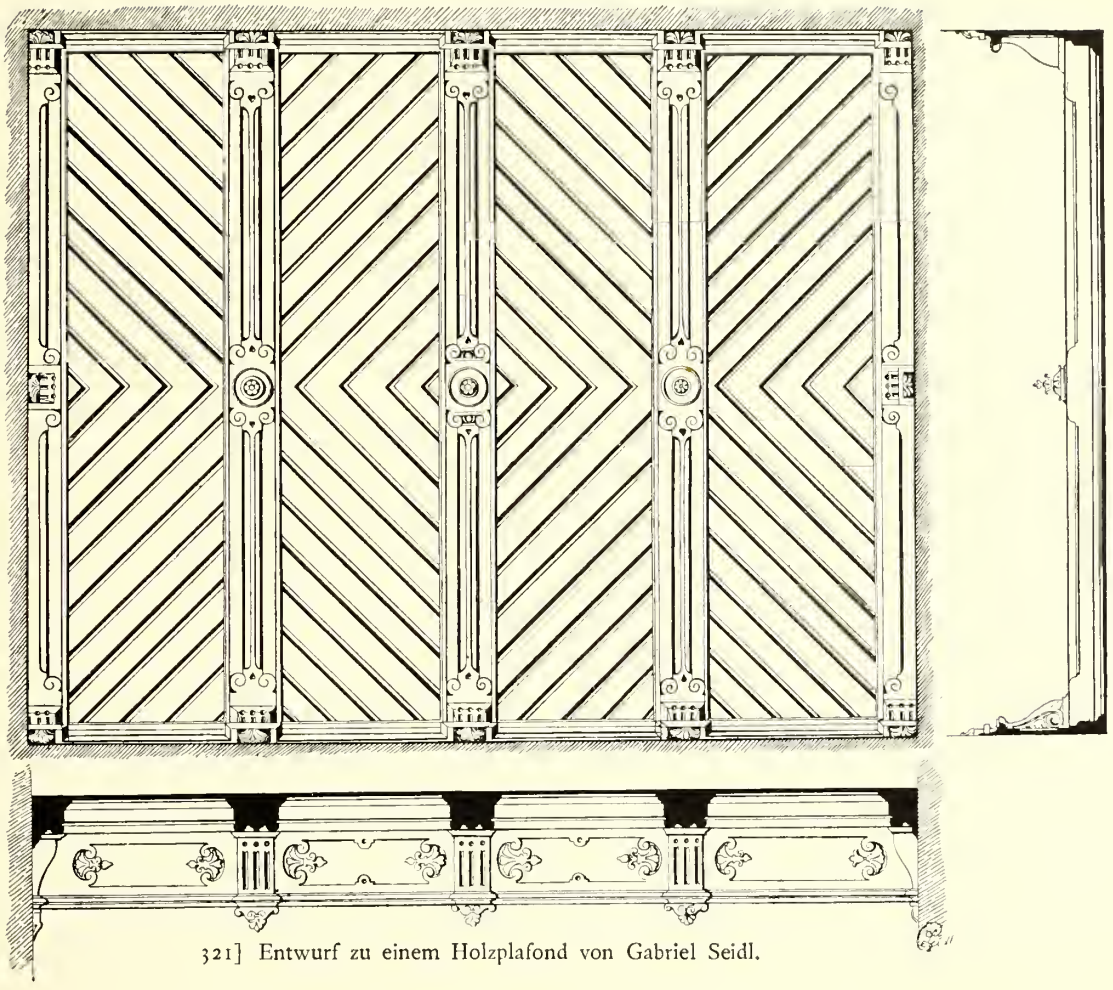
EM Verſuche einer praktiſchen Anleitung, welche ich nun geben will, bitte ich keine weitgehenden Erwartungen entgegenzubringen. Da jeder Raum, mag er einen monumental-prächtigen oder bürgerlich einfachen Charakter tragen, ein harmoniſches Ganzes bilden ſoll, ſo ſcheint das richtige Verfahren in der Beſchreibung in ſich abgeſchloſſener, typiſch abgerundeter Zimmereinrichtungen zu liegen. Aber dieſer bequemere induktive Weg führt nicht zu jener künſtleriſchen Freiheit des Urtheils, welche zu gewinnen doch unſer Streben iſt; wir müſſen vielmehr darauf bedacht ſein, uns über Bedeutung und Aufgabe der verſchiedenen Dekorationstheile und ihrer Beziehungen untereinander klar zu werden. Ich fahre daher in einer mehr deduktiven Betrachtungsweiſe fort, wobei ich immer vorausſetze, daſs der geneigte Leſer nicht bloſs die Abbildungen des Buches, ſondern auch die früheren Abſchnitte des Textes recht fleiſsig ſtudirt habe. Um Wiederholungen zu vermeiden, werde ich auf früher Geſagtes hinweiſen.

Der beſtangelegte nackte Raum macht in gleichmäſsig neutral-farbiger und flacher Erſcheinung aller Wände den Eindruck der Oede, der Lebloſigkeit, er gleicht eher einem Gefängniſs als der Wohnung eines Freien. Erſt die dekorative Ausſtattung gibt dem Raume Leben, indem ſie die einzelnen Partien deſſelben in Farbe und Zeichnung auseinanderhält; ja inſoferne die Theile für

ſich und als Ganzes unſer Denken und Fühlen in Anſpruch nehmen und auf uns »einwirken«, können wir von *Thätigkeiten* derſelben ſprechen, oder wenn wir mehr die Aufgaben bezeichnen wollen, beſſer von ihren *Funktionen*. Dadurch perſonifiziren wir gewiſſermaſsen die Gegenſtände der Dekoration, ſie erhalten ihren eigenen Sinn, ihr Herz, ihre Sprache. Wie wir aber bei der Kritik unſeres eigenen Thuns und Laſſens unſer egoiſtiſches Intereſſe demjenigen unſerer Mitwelt entgegenſtellen, ſo ähnlich können wir auch dort unterſcheiden: Subjektive Funktionen, d. h. ſolche, welche ſich aus dem *eigenen* ſtofflichen und techniſchen Weſen des Gegenſtandes ſozuſagen mit der Nothwendigkeit der Selbſterhaltung ergeben; und objektive Funktionen, d. h. ſolche, durch welche der Gegenſtand *unſeren* Anforderungen, unſerem praktiſchen Bedürfniſs, unſerem Humor und Schönheitsgefühl, unſerer Illuſionsluſt und Symbolik, endlich unſerer äſthetiſchen Dogmatik*) Genüge leiſtet. Wer ſich die kleine Mühe gibt, über die Wechſelwirkungen dieſer beiden Arten von Funktionen bei jedem Stücke der Dekoration vollkommen klar zu werden, der iſt auf dem beſten Wege, das Geheimniſs aller Kunſt zu ergründen. Aber man hüte ſich, dem einen oder andern Beweggrund den Vorrang vor allen übrigen einzuräumen: beide Reihen bilden gewiſſermaſsen eine Kettenregel, aus der wir keinen Faktor herausnehmen können, ohne das Exempel zu zerſtören.

DER FUSSBODEN. Er ſoll unſeren Schritten und dem beweglichen Geſchränk eine ebene, feſte Unterlage darbieten; wenn er, wie bei uns im Norden, gleichzeitig ein ſchlechter Wärmeleiter ſein ſoll, machen wir ihn am beſten aus Holz. Sowohl für die Holz- als die Steinkonſtruktion verbietet ſich eine allzu dünnſchichtige eingelegte Arbeit (dort Furnitur und Intarſia, hier Inkruſtation), weil die Tritte und Stöſse und der Druck der Laſten die dünnen Auflagen abblättern würden. Daher beim Steinboden, wenn nicht Eſtrich beliebt wird, ein Syſtem von genügend ſtarken Steinplatten oder von tiefen Moſaikſteinchen. Für die Holzkonſtruktion ſind von beſonderer Wichtigkeit die Veränderungen, denen das Material beim Wärme- und Feuchtigkeitswechſel, durch Schwinden, Quellen und Werfen, unterliegt. Dieſe Veränderungen ſind bei leichten Hölzern gröſser als bei ſchweren; auch kommen ſie kaum nach der Längen-, ſondern weſentlich

*) Ich kann dieſen Gedankengang hier nicht weiter ausführen, empfehle ihn aber meinen Leſern angelegentlich; ſie werden bald finden, daſs alle dieſe Anforderungen verſchiedener Natur ſind. Die Triglyphe z. B. iſt das *Symbol* des Balken- oder Tramendes, gehört alſo dem Gebiete der Holzkonſtruktion an; daſs wir ſie aber ſelbſt in der Steinkonſtruktion und deren Nachbildungen nur an der *doriſchen* Ordnung und deren Abarten anwenden, das entſpringt einem *Dogma*.



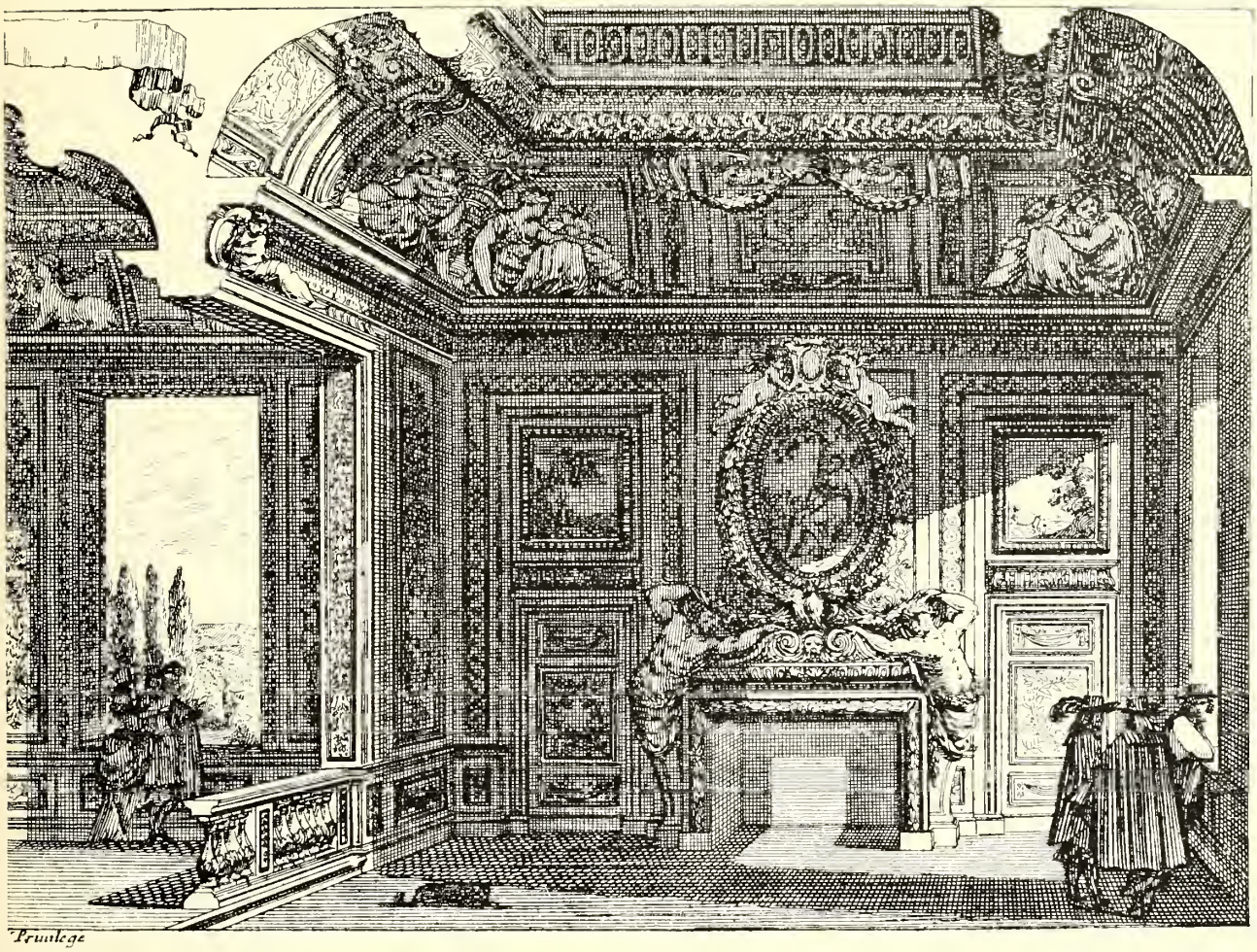
321] Entwurf zu einem Holzplafond von Gabriel Seidl.

nur nach der Breitenausdehnung der Faſern in Betracht. Um dieſen Veränderungen und ihren Ungleichmäſsigkeiten wirkſam zu begegnen, nimmt man zum Fuſsboden aus weichem Holze am Beſten lange, nicht zu breite Bretter, wogegen der Boden aus hartem Holze beſſer aus kurzen, durch Verzapfen, Vernuthen, Schlitzen, Gehren etc. verbundenen Stücken gebildet wird. Dieſer »Parketboden«, im höchſten Grade ſtilvoll ſchon wegen ſeiner Feſtigkeit und Haltbarkeit, läſst überdies eine durchaus ſtoffgerechte Ornamentirung inſofern zu, als lediglich durch verſchiedenartiges Zuſammenſtoſsen der einzelnen Stücke allerlei geometriſche Figuren gebildet werden können. Für einen Boden, welcher noch mit Teppichen belegt werden ſoll, eignet ſich meiner Anſicht nach am Beſten ein Parket aus ſog. »Riemen«. Eine komplizirte Muſterung der Holzunterlage iſt neben den Muſtern der Teppiche überflüſsig. Eine anſpruchsvolle

Ornamentation mit zentraler Anlage iſt beim Holzboden ſowohl als beim Moſaikboden nur dann ſtilvoll, wenn die Hauptpartieen, alſo namentlich die Mitte, nicht durch Möbel etc. verſtellt werden; auch die antiken Moſaikböden mit figürlichen Darſtellungen ſollten wohl nicht Tummelplätze für das Alltagsleben, ſondern Kunſtwerke ſein, welche keine übergeordnete Dekoration mehr duldeten, wenn ſie nicht etwa eine Statue, einen Opfertiſch oder dgl. umgaben. Aber ſelbſt in ſolchem Falle verlangt der feſte Boden ſolide, widerſtandsfähige Techniken; gleichmäſsige Anſtriche mit Deckfarben oder förmliche Malereien ſind ſchon wegen ihrer mangelhaften Haltbarkeit ſtillos, die erſteren aber auch deshalb unſchön, weil ſie die natürlichen Zeichnungen des Holzes ſelbſt zerſtören (vgl. S. 131). Der Parketboden wird mit Wachs eingelaſſen und gewichſt, ich bitte aber dazu reines (kein ſog. Waſſerwachs) oder Terpentinwachs zu verwenden. Wer vor dem Ausgleiten auf dem allzu glatten Boden ſicher ſein will, der laſſe denſelben von Zeit zu Zeit leicht einölen, vielleicht mit einem kleinen Zuſatz von Goldocker, vorher aber immer mit Seife abwaſchen.

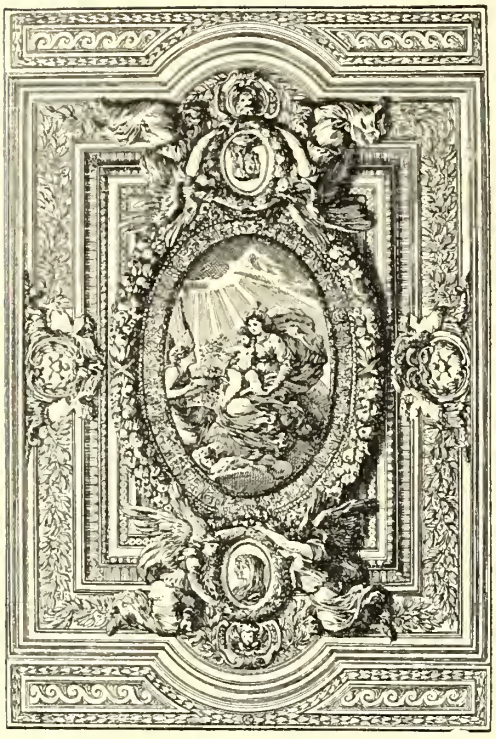
Die textilen Auflagen (tapeti, Teppiche) haben zwei verſchiedene Aufgaben: einerſeits ſollen ſie den Boden wärmer und weicher machen, andrerſeits dekoriren. Denn die gewebten Stoffe laſſen den reichſten Wechſel der Muſter in Formen und Farben zu, während der Parketboden — vom Moſaikboden im Wohnzimmer müſſen wir in unſeren Breiten wohl abſehen — ſich immer nur in den Grenzen beſcheidener geometriſcher Figuren und einer braunen Iſochromie bewegen kann. Je reicher aber die dekorative Skala des Teppichs iſt, deſto mehr müſſen wir uns vor ſtilwidrigen Verirrungen hüten. Im Vordergrunde ſteht das *Prinzip der Schattenloſigkeit* für alle Muſter und Figuren bemalter und gewebter Wandbekleidungen, inſoweit es ſich nicht etwa um plaſtiſch eingerahmte Staffeleibilder handelt (vgl. S. 134 & 138); wenn der Eindruck der glatten Fläche nicht zerſtört werden ſoll, ſo muſs auch der Schein des Reliefs gemieden werden, für den Fuſsboden aber hat dieſe Regel ſelbſtverſtändlich erhöhte Bedeutung. Eine ganze Maſſe ornamentaler Motive, welche ſich für Vorhänge, Wandtapeten, Möbeldecken u. dgl. noch recht wohl eignen, müſſen dem ſtilvollen Teppich fremd bleiben: zunächſt Alles, was an das thieriſche und menſchliche Leben erinnert, weil es geſchmacklos iſt, Verwandtes, und wäre es auch zum kaum erkennbaren Sinnbild verflüchtigt, mit Füſsen zu treten;*) aber ſelbſt das Vege-

*) Die perſiſchen Teppiche mit ſtiliſirten Thierformen (vgl. Fig. 77 und 245) ſind wohl nur ſelten als Fuſs-, ſondern faſt immer als Wandteppiche benutzt worden.



322] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

tabiliſche iſt hier nur erträglich, wenn es vollkommen entnaturaliſirt, gewiſſermaſsen zur geometriſchen Figur umſtiliſirt iſt. Schwungvolle Akanthusranken, deren Formen der Stein- und Stuckoplaſtik entlehnt ſind, ferner Blumen und Blätter in natürlicher Anordnung, oder gar Zeichnungen von Wappen und Waffen, Motive aus der Tektonik (wie z. B. die abſcheulichen gelben Rococorahmen auf modernen Teppichen!) ſind von der textilen Bodenbekleidung gänzlich ausgeſchloſſen. Je mehr aber alle Anklänge an das Relief, alſo alle maleriſchen Schattirungen zu vermeiden ſind, deſto wichtiger iſt beim polychromen Teppich die Aufgabe der Konturen und neutralen Zonen (S. 110 ff.), mit deren Hilfe die ſtärkſten Farbenkontraſte zu wohlthuender Harmonie gezwungen werden. In dieſer Beziehung hat der Teppich vor der hängenden Wandbekleidung mit ihrem gröſseren Motivenreichthum einen gewaltigen Vorſprung. Für die allein

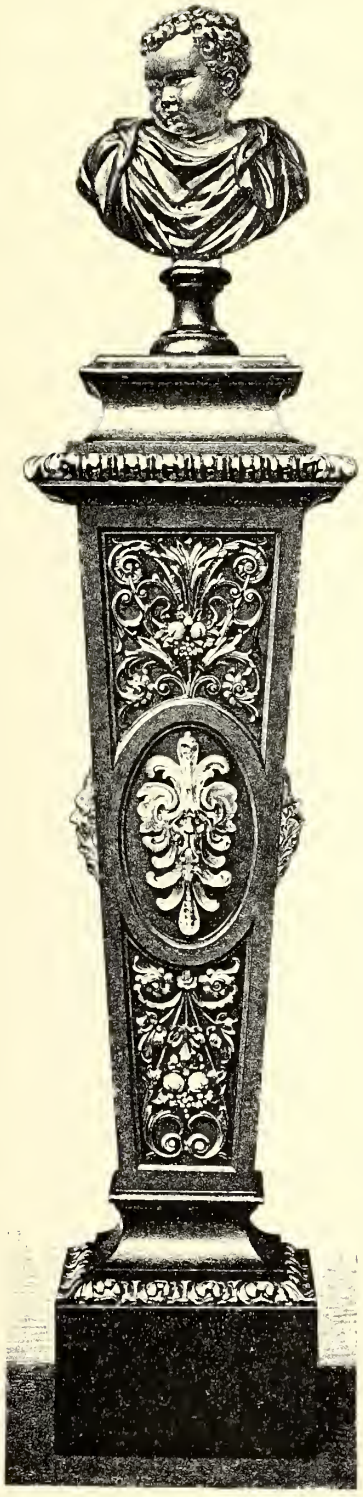


323] Entwurf zu einem Plafond, nach J. Le Pautre.

richtigen Prinzipien der textilen Bodenbekleidung nun haben die Orientalen ſo mannichfache klaſſiſche Formen geſchaffen, daſs es faſt unmöglich erſcheint, ihnen neue hinzuzufügen. Eine Darlegung der feineren Unterſchiede zwiſchen arabiſchen, perſiſchen, türkiſchen, indiſchen etc. Fabrikaten würde hier zu weit führen; es iſt eines der intereſſanteſten, aber auch ſchwierigſten Themata der Dekorationskunſt, nur für Den durchſichtig, der in den tauſenderlei Muſtern und Farbengebungen, ſowie in den verſchiedenen Techniken bewandert iſt und ſich eine gewiſſe taxatoriſche Findigkeit erworben hat. Nur wenige allgemeine Bemerkungen in Bezug auf die dekorative Verwendung:

Soll der Teppich den Boden des ganzen Zimmers bedecken, ſo iſt es gut, eine ruhige Farbenſtimmung zu wählen, welche ſich mit derjenigen der verſchiedenen Wände, Möbelgruppen etc. leidlich gut verträgt. Sollen auf ſolche allgemeine Bodendecke noch andere und zwar polychrome Teppiche aufgelegt werden, ſo iſt für die Unterlage die *Einfarbigkeit* ohne alle Muſterung empfehlenswerth; in einer anſpruchsloſen, ſtumpfen Färbung — etwa dunkel Saftgrün oder dunkel Indiſchroth — da monochrom Braun mit Rückſicht auf das Holzwerk (ſtoffliche Exkluſivität S. 168) und monochrom Blau mit Rückſicht auf den Plafond (ſymboliſche Exkluſivität S. 171) nicht rathſam ſind. Ein für das ganze Zimmer abgepaſster *polychromer* Teppich iſt, wenn er gut und ſchön ſein ſoll, nicht nur ein theures, ſondern auch ein dekorativ ſehr ſchwieriges Ding; wenn er einen gut gearbeiteten Parketboden bedeckt, ſo kömmt mir das gerade ſo vor, wie wenn ein geſunder Menſch auf trockenem Weg mit Gummiſchuhen geht. Aufserdem iſt der befeſtigte Teppich unrathſam, weil er die nothwendige häufige Reinigung nicht geſtattet.*) Beſonders heikelig iſt in dieſem Falle die Frage der Muſterung: bildet dieſelbe ein die ganze Fläche bedeckendes Netz gleichmäſsig wiederkehrender Ornamente, ſo kann auch die üppigſte Vielfarbigkeit

*) Das Ausklopfen der Teppiche hat zur Schonung derſelben auf der *Rückſeite* zu geſchehen!

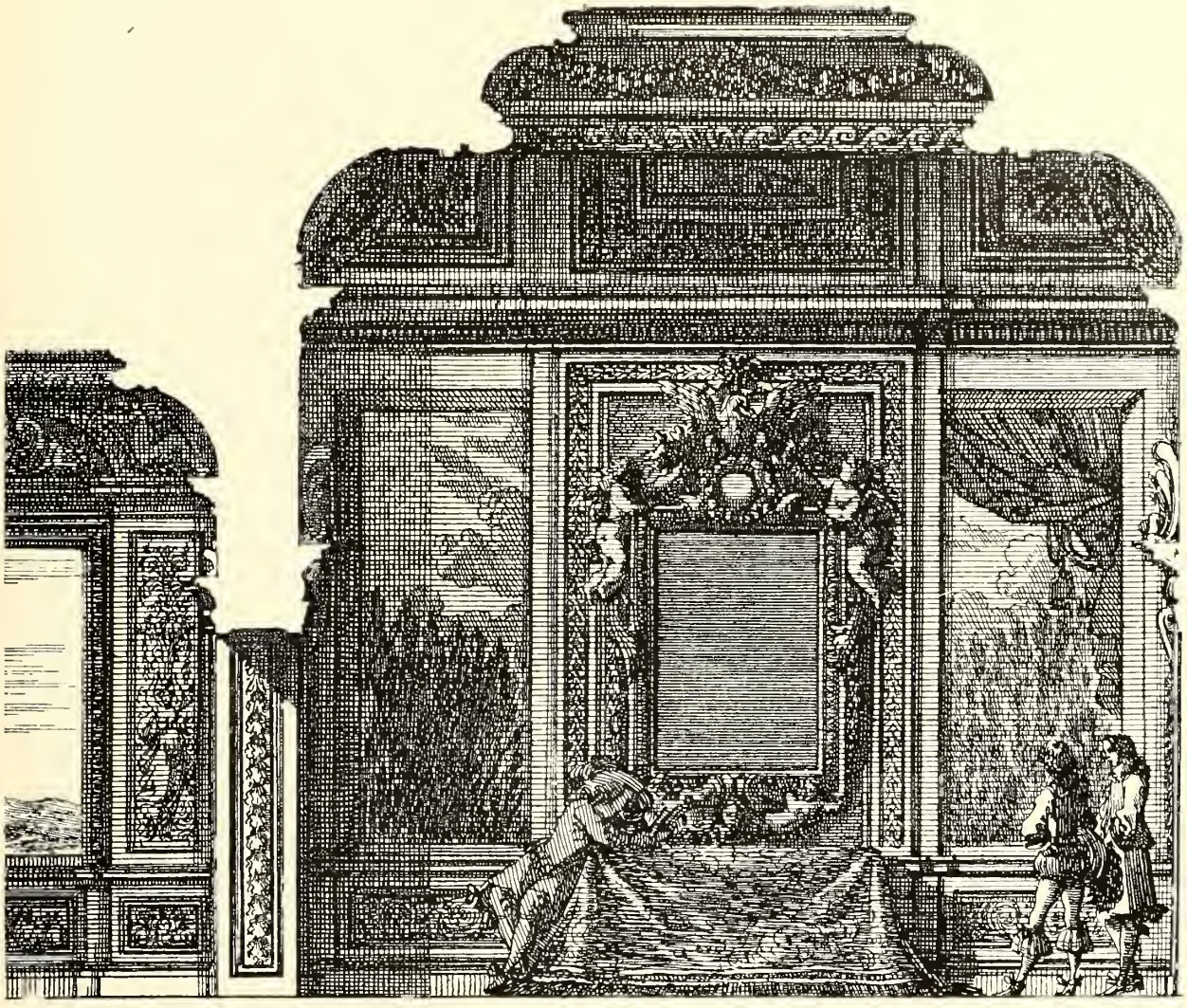


324] Gueridon und Büſte mit reicher Vergoldung und Verſilberung. Barockſtil. Von Fr. Radſpieler in München.

monoton werden; hat aber die Muſterung eine centrale Anlage mit ſymmetriſcher Entwickelung der Ecken und Bordüren, ſo ergeben ſich Schwierigkeiten für die Stellung der Möbel etc., da eine derartige anſpruchsvolle Muſterung nur dann Sinn hat, wenn ſie überſichtlich bleibt. Wie viel verwendbarer ſind dagegen die kleineren polychromen Teppiche, welche gerade ſo groſs ſind, um einer beſtimmten Gruppe von Möbeln oder Geräthen als Unter- oder Vorlage zu dienen! Abgeſehen von den rein praktiſchen Vortheilen (leichtere Reinigung, allmähliche Anſchaffung, Erſetzbarkeit etc.), gewähren ſie die Möglichkeit einer feineren Zuſammenſtimmung der verſchiedenen Partien des Zimmers, indem wir z. B. den grünen Ofen oder Kamin durch eine Teppichvorlage mit rothem Grundton, den goldbraunen Eſchenholzſchrein durch eine ſolche mit blauer, das ſchwarze Ebenholzpult durch eine ſolche mit gelber Grundſtimmung heben können, und umgekehrt. In ſolchen einfachen Verbindungen, welche in unſeren Kunſtgewerbeſchulen wohl nicht genügend, wenn überhaupt, geübt werden, liegt eine Hauptforce des geſchickten Dekorateurs. (Vgl. a. S. 116 ff.)

Beſondere Muſterungen für Bodenteppiche haben die franzöſiſchen Königsſtile im vorigen Jahrhundert geſchaffen. Die Idee dazu haben offenbar die Blumenparterres des Gartenkünſtlers Le Nôtre (S. 124) gegeben, auch antiken Marmorböden und perſiſchen Shawls mögen manche Motive entnommen ſein. Solange es ſich nur um ſtiliſirte Figuren handelt, mögen auch jene Ornamente ihr Recht haben; der Louis XVI.-Stil aber iſt jedenfalls zu weit gegangen, wenn er auch die Bilder natürlicher Blumen angebracht hat. Dadurch wird ſelbſt im üppigſten Boudoir eine Steigerung der Dekoration an den Wänden ſehr erſchwert.

Es werden jetzt auch im Abendlande grofse Anftrengungen gemacht, um es in der Teppichweberei den Orientalen gleichzuthun. An den bisherigen, zum Theil fehr anerkennenswerthen Verfuchen möchte ich hauptfächlich Folgendes ausfetzen: Erftens überfieht man fehr häufig, dafs die *neueften* Teppiche, welche wir aus dem Orient erhalten, doch nur ein fchwacher Abglanz der *alten* Kunftübung diefer Art find, fo zwar, dafs wir felbft den abgefchabten ältern Stücken in der Regel den Vorzug vor allen neuen geben müffen. Zweitens läfst das abendländifche Material in Bezug auf Glanz, Weichheit und Feinheit der Fafern fehr viel zu wünfchen übrig; und doch hängt nicht blos die Haltbarkeit, fondern auch das farbige Anfehen fehr wefentlich von jenen Eigenfchaften ab. In der Mufterung werden noch allzuoft Kompromiffe mit der abendländifchen Ornamentik verfucht; namentlich die Zeichnungen zu Teppichmuftern, welche aus manchen Kunftgewerbeateliers hervorgehen, machen fehr ftark in Motiven der italienifchen Renaiffance, deren Künftler und Dekorateure, ebenfo wie Holbein u. a., doch nichts Beffères zu thun wufsten, als einfach die orientalifchen Arbeiten zu kopiren. Am meiften aber wird jedoch in der Farbengebung gefehlt. Mag man auch noch nicht im Wiederbefitze der alten Färbereikunft fein, fo liefsen fich doch auch mit unferen mangelhaften Mitteln ficherlich ganz andere Refultate erzielen, wenn die Herren Fabrikanten fleifsiger die guten alten Vorbilder ftudiren wollten. Die Reihe der Irrthümer beginnt damit, dafs man der Wollenfafer da, wo fie in ihrer *natürlichen Färbung* (S. 112) Konturen oder neutrale Zonen bilden foll, eine ungefund bräunliche, alterthümliche Patina zu geben fucht, ein Kunftgriff, der dem Kenner fofort in die Augen fallen und Aerger bereiten mufs; manche unferer Fabrikate fcheinen ganz und gar in eine grünliche Kaffeefauce getaucht zu fein, vielleicht um das harmonifche Zufammenftimmen der verfchiedenen Farben zu bewirken oder um dem Ganzen einen »warmen« Grundton zu geben. Die orientalifchen Teppiche haben einen Hauptreiz dadurch, dafs fie in einzelnen wenn auch noch fo kleinen Partien naturfarbig bleiben und man ihnen die Handarbeit anfieht; jede Farbe, jede Figur, hebt fich von der Umgebung deutlich ab, und dabei genirt es kaum, wenn die Weberinnen mit der Vertheilung der Farben nach Laune und Garnvorrath etwas willkürlich umgefprungen find.



325] Interieur von Jean Le Pautre (um 1650).

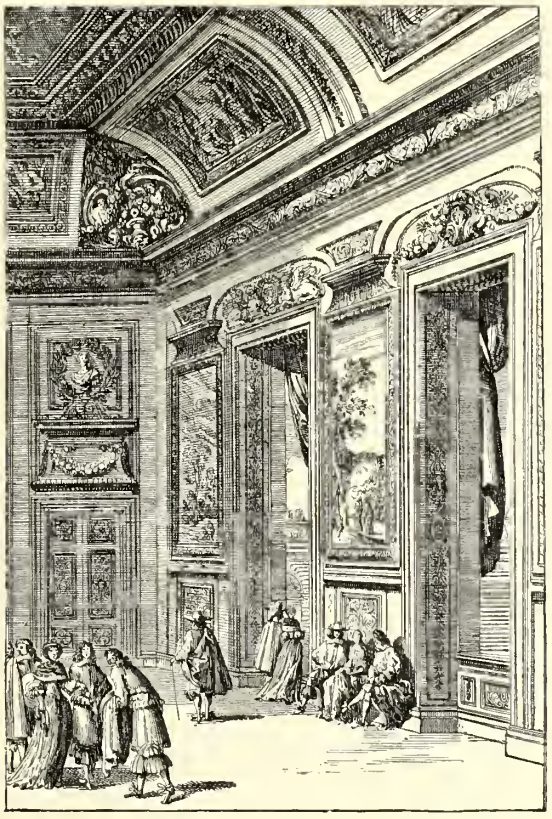
*DIE DECKE.**) Der obere Abſchluſs des Zimmers hat mit dem Fuſsboden, abgeſehen von der allgemeinen räumlichen Korreſpondenz, nur wenig gemein. Während der Boden je nach der Lage der Thüren und Fenſter und der Stellung der Möbel ein beſtimmt ausgeprägtes Vorne und Hinten, ein Rechts und Links haben kann und in der Regel hat, dehnt ſich die Decke, unbehelligt durch unſere Sitze und Tritte wie durch der »Urväter Hausrath«, gleich einem kleinen Himmelszelte über uns aus. Haben wir es gewiſſermaſsen als das Ideal einer

*) Zu praktiſchen Ausführungen empfehle ich angelegentlich das in reicher Polychromie ausgeführte Werk: »Plafond- und Wanddekoration des 16. bis 19. Jahrhunderts«, herausgegeben von *W. Hölzel's* Kunſtanſtalt und Bildhauer *Reinh. Völkel* (Verlag von Ed. Hölzel in Wien).

Dekoration erkannt, dafs der Fufsboden in ſeinen verſchiedenen Partien auch verſchiedene, mit den benachbarten Wand- und Möbelgrupppen harmonirende Farbenſtimmungen erhalte,*) — ein Princip, das recht wohl dem Vorbilde der Natur entlehnt ſein könnte, — ſo iſt hingegen die Decke ein in ſich abgeſchloſſenes Hauptſtück der Dekoration, welches nur als Ganzes zu den unteren Partien in Beziehung zu bringen iſt. Am Fufsboden haftet unſer Blick mit dem Gefühl der Vorſicht, von hier aus ſucht er das Höhere; an der Decke laſſen wir ihn frei, um Fehltritte unbeſorgt, dahinſchweifen. Der Fufsboden hat in ſeinen Partien verſchiedene objektive Funktionen: hier dient er als Weg, dort als Baſis für ein Möbel etc., wogegen die Decke immer nur als ſchützendes und ſchmückendes Dach erſcheint. Die für die letztere ſich hieraus ergebende Individualität fordert daher vor allen Dingen eine einheitliche ſymmetriſche Anlage, — allerdings gegenüber der Fufsbodendekoration eine Beſchränkung der künſtleriſchen Freiheit, welche indeſſen reichlich erſetzt wird dadurch, dafs die Decke nicht, wie der Boden, an die waagrechte Fläche gebunden iſt, ſondern die verſchiedenſten ſtruktiven und plaſtiſchen Bildungen und überdies die Anwendung von ſubtilen Stoffen und maleriſchen Techniken zuläſst. In dieſer Beziehung iſt die Dekoration der Decke ſelbſt derjenigen der Seitenwand überlegen.

Ueber die *mittelalterliche* Decke habe ich ſchon oben ausführlich geſprochen (S. 254 ff.). Eine weit gröfsere Zahl von Variationen bietet die Decke der *Renaiſſance* dar, und namentlich die deutſchen Bildungen zeichnen ſich nicht blos im kirchlichen und weltlichen Monumentalbau, ſondern auch im bürgerlichen Hauſe durch ihre Vielſeitigkeit aus. Es hängt dies weſentlich damit zuſammen, dafs bei uns der neue Stil ſich vielfach mit dem reich entwickelten gothiſchen Gewölbebau vertragen, ſich dieſem anſchmiegen muſste, namentlich in den Erdgeſchoſſen ſtädtiſcher Häuſer. Leider muſsten den italieniſchen Einflüſſen ſehr bald die gothiſirenden Rippen und Roſetten, die mit bunten Wappen geſchmückten freiſchwebenden niederhängenden Schluſsſteine, die polychrom behandelten maſswerkartigen Eintheilungen etc. weichen. Denn ſo zweifellos auch dieſes Schmuckwerk der Gothik ureigen war, ſo wäre doch ſeine Aufnahme in den neuen Stil groſsentheils recht wohl möglich geweſen. Immerhin iſt die nordiſche Frührenaiſſance an ſolchen Uebertragungen ſehr reich; als ein beſonders intereſſantes Beiſpiel mag Fig. 110 gelten, eine leicht gewölbte Decke im engliſchen Perpen-

*) Durch dieſe Anſicht trete ich in Gegenſatz zu anerkannten Doktrinen, was ich, um Miſsverſtändniſſen vorzubeugen, ausdrücklich hervorhebe.



326] Saal von Jean Le Pautre (um 1660).

dikularſtil (Vorbild: Kapelle Heinrich's VII. in Weſtminſter), welche auf einem reichen Renaiſſancefries ruht. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gelangte auch im nordiſchen Gewölbeſchmuck die italieniſche Art zur Alleinherrſchaft.

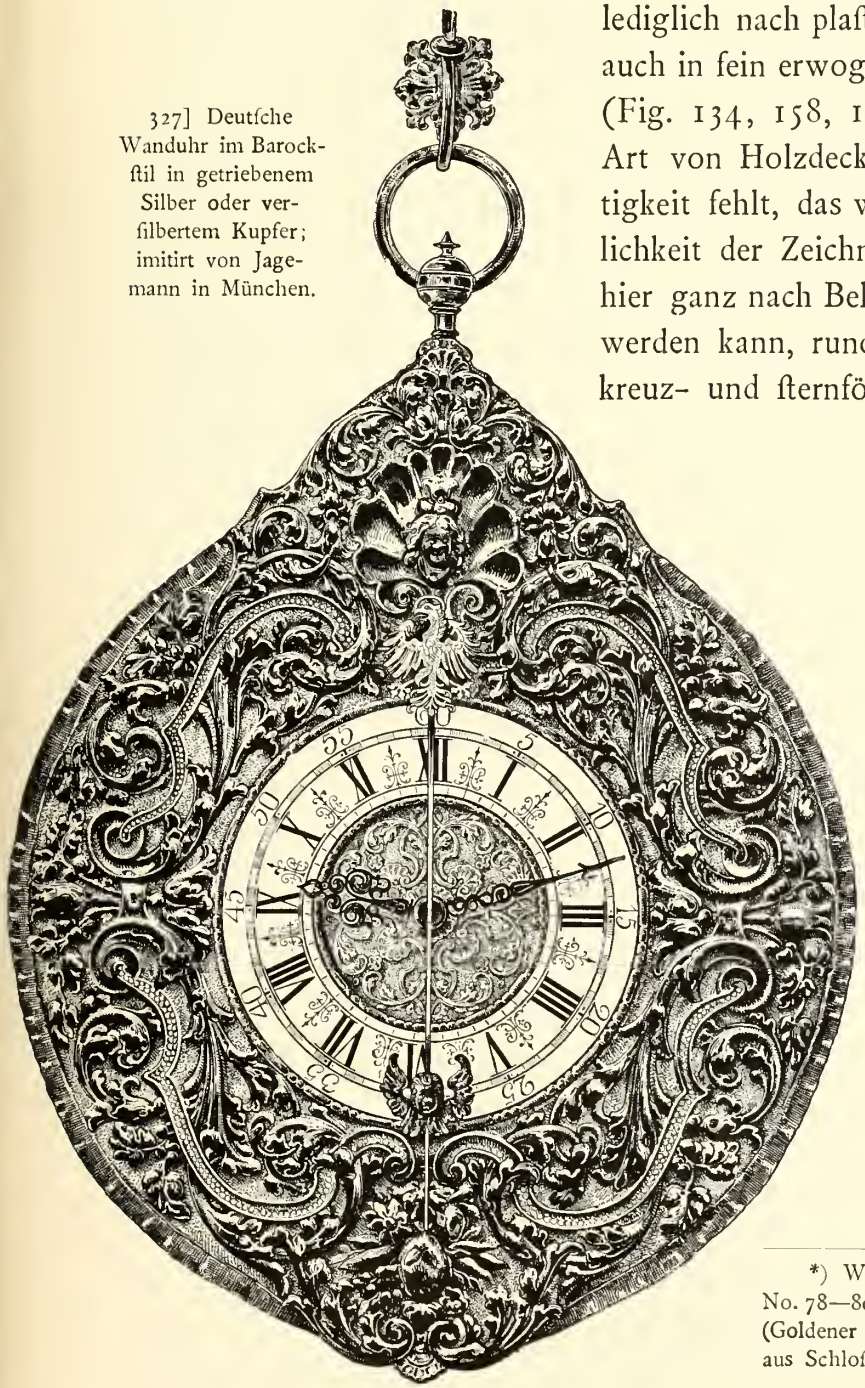
Die heutige bürgerliche Baukunſt, welche auf hohe Kapitalverzinſung bedacht iſt, macht von den Gewölbekonſtruktionen nur wenig Gebrauch: hie und da eine Thorfahrt mit Tonnengewölbe, vielleicht kaſſettirt; ſeltener Kreuz-, Kloſter- oder Sterngewölbe in Vorplätzen, Küchen, Trinkſtuben u. dgl. Die häufigſte Form iſt das für Bemalung ſo ſehr geeignete Spiegelgewölbe, wenn es überhaupt geſtattet iſt, dieſen Namen beizubehalten; denn von der Mulde, aus welcher wir uns dieſe Form hervorgegangen denken, ſind meiſtens nur ſchmale Hohlkehlen als friesartige Einfaſſung einer glatten Flachdecke übrig geblieben. Dieſe *Flachdecke* (der *Plafond,* der Uranos der Griechen und das Coelum der Römer) bildet in unſeren Zimmern die Regel. Es iſt ſehr ſchwer, für die Dekoration derſelben dominirende Geſichtspunkte aufzuſtellen: mit einer zweifellos berechtigten Symbolik, den Erinnerungen an das uralte Zeltdach und an den blauen Himmel (der ja in den Wohnräumen der alten Römer durch die Regenöffnung wirklich zu ſehen war) müſſen wir maſſive Holzkonſtruktionen in Einklang bringen, welche in ihrer kraftvollen Realität jede ſinnbildliche Illuſion auszuſchlieſsen ſcheinen.

Die Holzdecke mit ſichtbarem Gebälke nimmt denn auch eine ganz beſondere Stellung ein, ſchon aus dem Grunde, weil ihre Konſtruktion keine zentrale Anlage und ebenſowenig eine ſymmetriſche Einfaſſung duldet. Die Lage der Balken beſtimmt unweigerlich die Richtung der Ornamente, und auch der allgemeine Grundſatz, daſs alles Bildwerk den Kopf nach der Mitte zu richten und mit den Füſsen gleichſam auf dem Geſims der Mauer ſtehen müſſe, kann hier

nur für die einzelnen, durch das Gebälk eingeſchloſſenen parallelen Füllungen, nicht aber für die Decke als Ganzes gelten. Die Balkendecke iſt urſprünglich ſo gedacht, daſs auf dem ſichtbaren Gebälk unmittelbar der Bretterboden des oberen Stockwerkes zu liegen kommt; jetzt findet man dieſe Anordnung noch in alten ländlichen, wohl nur ſelten in neuen ſtädtiſchen Häuſern. In dieſem Falle ſind dann oft zwei rechtwinkelig ſich ſchneidende Balkenlagen zu ſehen, von denen die obere ſchwächere von der unteren ſtärkeren getragen wird (Fig. 6, 16, 90, 182, 248). Nach unten zu bilden dieſe Tramen in der Regel einen profilirten oder bemalten Rücken, während ſie unmittelbar am Mauerlager konſolenartig verſtärkt ſind (Fig. 175, 239, 245). Dieſe urwüchſige, dem früheſten nordiſchen Holzbau eigenthümliche, im Mittelalter hochentwickelte und dabei ſelbſt im Sinne der griechiſchen Antike ſtilvolle Deckenbildung iſt uns noch heute ſo ſympathiſch, daſs wir ſie mit Vorliebe auch als bloſse Dekoration nachträglich an ſolchen Decken anbringen, deren Gebälk durch einen glatten Bewurf verhüllt iſt. Bei dieſem dekorativen Holzplafond, welcher eigentlich nur eine Vertäfelung darſtellt, mag dann ſchon die bloſse Andeutung des Gebälkes durch flache Leiſten genügen, wobei wir uns der Illuſion hingeben können, nur den profilirten Rücken wirklicher, in der Decke verſteckter Balken zu ſehen. Man darf aber in der Verflüchtigung des Grundmotivs nicht zu weit gehen; ſelbſt die bloſse Andeutung des Gebälkes bedingt eine gewiſſe ſormidable Erſcheinung, namentlich ſollte der Eindruck der Holzſchwächung vermieden werden, welchen Leiſten mit ſtarken Einſchnitten (gedrechſelte Kerben und Wulſte etc.) hervorrufen. Hiervon und von der Verſchalung wirklicher Balkendecken habe ich S. 254 ff. geſprochen.

Von dem vorhin erwähnten doppelten Gebälke zum eigentlichen, ächt antiken *Kaſſettenplafond* iſt nur ein Schritt. Da hier die ſich kreuzenden Balkenzüge in gleicher Stärke und Lage mit einander verbunden ſind und ein Syſtem quadratiſcher, gleich tiefer Füllungen einſchlieſsen, ſo kann der ganzen Decke eine gemeinſame, ſtark profilirte Einfaſſung gegeben werden, eine Ordnung, welche insbeſondere dem Geiſte der italieniſchen Hochrenaiſſance ſehr zuſagt. Indeſſen auch die ſtarken Formen des Kaſſettenplafonds können wir, unſeren beſcheidenen und niedrigen Wohnräumen angemeſſen, in ein Basrelief verwandeln (Fig. 142 und 143); und da über den dekorativen Charakter ſolcher Anlage keine Täuſchung zu walten braucht, ſo iſt es wohl auch zuläſſig, das ganze Syſtem ſchiefwinkelig zur Mauer anzubringen oder ſelbſt von der ſtreng quadratiſchen Form der

Kaſſetten abzugehen (Fig. 177, 178, 213, 280). Bei den letzteren Bildungen handelt es ſich immer noch um ein Netz von gleich groſsen Einrahmungen, welche analog den gothiſchen Gewölberippen, im Grunde ſtruktiver Natur ſind. Erſt die Hochrenaiſſance hat im Anſchluſs an die Antike Plafondtäfelungen geſchaffen, deren Kaſſetten und Profile frei von der Vorſtellung des Gebälkes lediglich nach plaſtiſch-maleriſcher Laune, wenn auch in fein erwogener Symmetrie, gebildet ſind (Fig. 134, 158, 185, 190, 194).*) Was dieſer Art von Holzdecken an ſtruktiver Stilgerechtigkeit fehlt, das wird freilich durch die Beweglichkeit der Zeichnung reichlich erſetzt, indem hier ganz nach Belieben die Mitte ausgezeichnet werden kann, runde und ovale mit polygonen, kreuz- und ſternförmigen Kaſſetten abwechſeln können u. ſ. w. Wenn wir dieſen Decken ihr ſtarkes Relief nehmen und das Rahmenwerk gleichzeitig flacher und ſchmäler machen, ſo kommen wir einerſeits zu den einfach edlen Eintheilungen und Profilirungen der weiſsen und bemalten Stuckodecken, wie ſie während der Hoch- und Spätrenaiſſance beliebt waren, andrerſeits nähern wir uns dem im gothiſchen Maſswerk wiedergeſpiegelten orientaliſchen Prinzip der polychromen Deckenbildung, welches ſeine

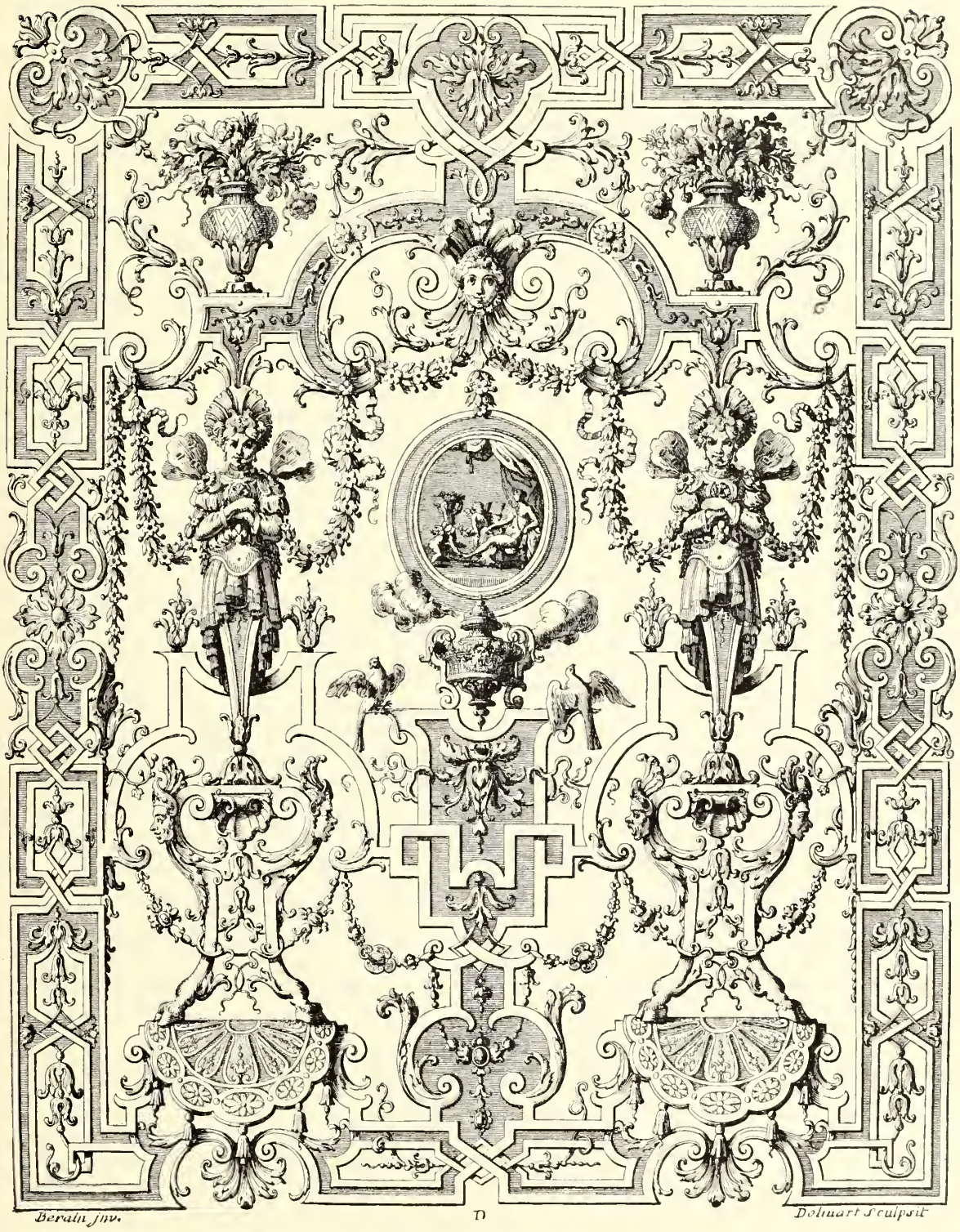


327] Deutſche Wanduhr im Barockſtil in getriebenem Silber oder verſilbertem Kupfer; imitirt von Jagemann in München.

*) Weitere Beiſpiele im »Formenſchatz« 1879 No. 78—80 (Decke aus Tratzberg), No. 141 & 142 (Goldener Saal in Augsburg); 1880 No. 119 (Decke aus Schloſs Ambras).

Stärke in einer reichen, faſt kaleidoskopiſchen Regelmäſsigkeit zeigt — ein Prinzip, welches die Renaiſſance leider ſehr wenig verfolgt hat, das ſie ſich aber mit demſelben Rechte wie die orientaliſchen Teppichmuſter hätte aneignen können.

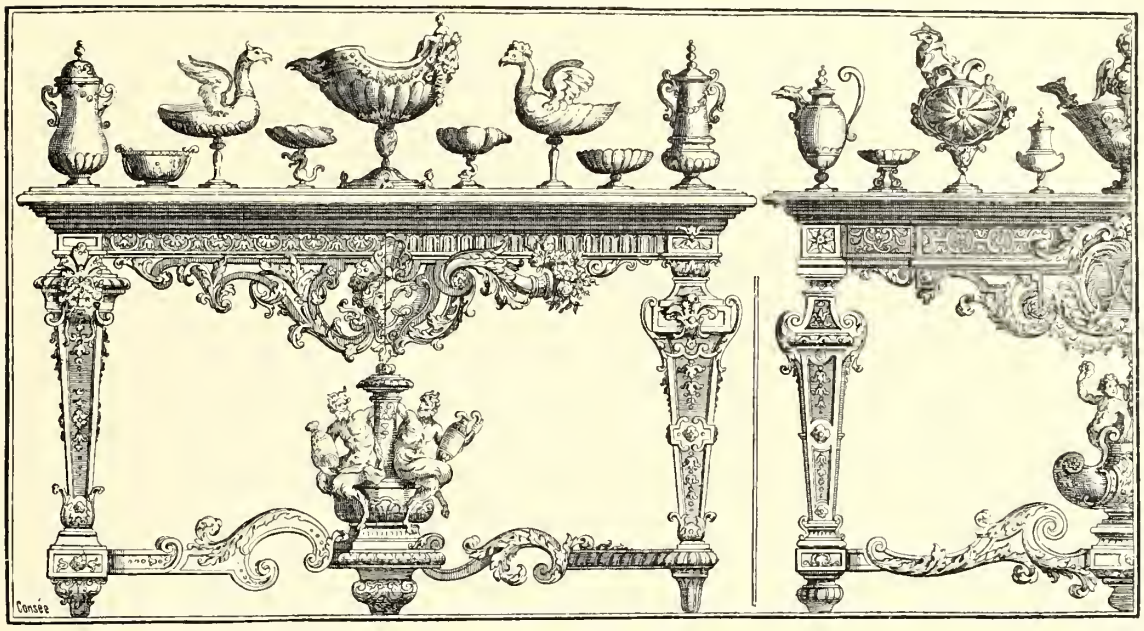
Wir haben alſo geſehen, wie ſich die kompliziertеſten Formen des Plafonds aus der einfachen Balkendecke herleiten laſſen. In dieſer ganzen Entwickelung ſind daher für die *Ornamentik* Rückſichten auf das techniſche und äſthetiſche Weſen des Holzes maſsgebend, mit welchem ſich die Symbolik der Decke vertragen muſs. Dieſe letztere iſt nicht eben reich an Motiven: Das blaue Himmelszelt; Sonne, Mond und Sterne; die gefiederten Segler der Lüfte; vielleicht das Geäſte, das Laub und die Früchte eines hohen Baumes oder die Ranken und Trauben einer Weinlaube — überhaupt Alles, was wir in der Natur wirklich *über* uns zu ſehen pflegen (alſo z. B. nicht Veilchen und Vergiſsmeinnicht!). Dazu kommen dann noch Motive aus der überſinnlichen Welt, beſchwingte Genien und tauſend andere Figuren, mit denen die menſchliche Phantaſie die oberen Regionen bevölkert hat. Aber alle dieſe Motive beanſpruchen eine möglichſt unkörperliche Andeutung, eine von dem ſtruktiven Material unabhängige Exiſtenz. Sinnbilder, deren wirkliche oder eingebildete Gegenſtände wir uns in weiten himmliſchen Fernen denken, einige Meter über uns in Holz geſchnitzt anzubringen, iſt nicht ſtilvoll im Geiſte der guten Renaiſſance, ſo oft auch in dieſer Beziehung in deren Namen geſündigt worden iſt. Daraus ergeben ſich als allgemeine Grundſätze: daſs die ſymboliſchen Motive prinzipiell nicht der plaſtiſchen, ſondern der maleriſchen Ornamentik der Decke angehören; und daſs deren Darſtellung keine naturaliſtiſche, die körperliche Erſcheinung begünſtigende ſein darf — alſo mehr Konturen und Flächenkolorit, als farbige Modellirung und Schattirung. Von den berechtigten und uſurpirten Ausnahmen ſpäter. Eine weitere Folge iſt dann, daſs die *plaſtiſche Ornamentik* der Decke ſich im Weſentlichen auf den der Holzkonſtruktion und dem hölzernen Rahmenwerk eigenthümlichen Schmuck zu beſchränken hat, zunächſt die antikiſirenden Einfaſſungen: Eierſtab, Perlenſchnur, Zahnſchnitt, gewellte Leiſten und allerlei zierliche Profile, als Erinnerung an das »Urzelt« vielleicht einige Ornamente aus dem Textilſtil, wie Zopfgeflechte, Mäander etc.; endlich Roſetten, Voluten, Kartuſchen. Schwieriger iſt die Anbringung von geſchnitztem Laubwerk, Fruchtgewinden, Masken, Wappen, Trophäen; plaſtiſche Vorſtellungen ſolcher Art ſind womöglich auf das tragende Geſims und die Hauptkonſolen, als die Vermittler zwiſchen Himmel und Erde, zu verweiſen. Auf dieſer Baſis mögen auch noch plaſtiſche Figuren



328] Grotesken-Panneau zur Ausführung in Malerei oder Gewebe von Jean Berain.

berechtigt ſein. Eine beſondere Nachſicht verlangt der Humor: die Gothik, welche darin ſehr ſtark war, hat uns z. B. die wilden Sonnen- und geärgerten Mondgeſichter vererbt, aus deren weit geöffnetem Mund der Kronleuchter heraushängt. Aber ſolche Dinge müſſen humoriſtiſch empfunden und gemacht ſein. Barock und Rococo haben uns an der Decke die bausbackigen Engel, die langbeinigen Göttinen u. dgl. in derber Plaſtik gebracht, wobei oft Theile deſſelben Körpers in verſchiedenen Reliefgraden hervortreten — ja ſogar die kühnſten Verbindungen von plaſtiſchen und gemalten Gliedern; Praktiken, auf denen auch der Effekt der heutigen Schlachtenpanoramen beruht. Daſs derlei dekorative Künſteleien ſelbſt an der Decke nur mit einer guten Doſis von wirklich künſtleriſchem Witz erträglich ſind, iſt ſelbſtverſtändlich.

Die *farbige Erſcheinung* der Decke iſt faſt noch wichtiger als ihre ſtruktive Gliederung; und ſodann kömmt es viel mehr auf den *allgemeinen* farbigen Eindruck, als auf die Details der Malerei an, weil wir den Plafond in der Regel nicht abſichtlich *anſehen*, ſondern nur gedankenlos *mitſehen*, was ja nicht ausſchlieſst, daſs ſein farbiges Temperament unwillkürlich und dauernd von uns empfunden wird. Als Ideal einer farbigen Dekoration möchte ich aber eine ſolche erkennen, bei welcher ſowohl die Natur des ſtruktiven Stoffes als die Symbolik ihr Recht finden (S. 138); für den Plafond mit profilirten Gliederungen, deſſen Formen der Tektonik angehören, erſcheint mir daher neben der ſpärlichſten wie ausgiebigſten Bemalung die natürliche Farbe und Zeichnung des Holzes als ſehr weſentlich. An Beiſpielen für dieſe Anſicht fehlt es namentlich nicht in der gothiſchen Dekoration; die Renaiſſance, deren Geiſt doch die Verſöhnung von Symbolik und Stoffgerechtigkeit ſonſt ganz und gar entſpricht, hat dagegen nur ſelten die natürliche Erſcheinung des Holzes als maleriſchen Hintergrund benutzt, ſondern ihre Holzdecken entweder ganz und gar mit Vergoldung, farbigen Anſtrichen und Gemälden überzogen oder aber ganz unbemalt gelaſſen. Für das erſtere Prinzip zahlloſe Beiſpiele in der frühen und ſpäten Dekoration Italiens; wenn es hoch kam, ſo lieſs man nur das Gebälk bez. die dasſelbe vertretenden dunkelbraunen Rahmen theilweiſe unvergoldet. Einen groſsartigen Abglanz dieſer polychromen italieniſchen »palchi« haben wir in dem ſchon etwas barock überladenen goldenen Saal des Augsburger Rathhauſes von Elias Holl. (Fig. 275.) Im deutſchen Bürgerhauſe ward dagegen mehr dem andern Prinzip gehuldigt. Da man ſehr richtig die unteren Partien der Wandvertäfelung nicht bemalte (weil hier die ornamentale Malerei unſerem Auge zu nahe iſt und auch durch



329] Entwurf zu drei verſchiedenen, geſchnitzten und vergoldeten Konſoltiſchen, von Jean Berain.

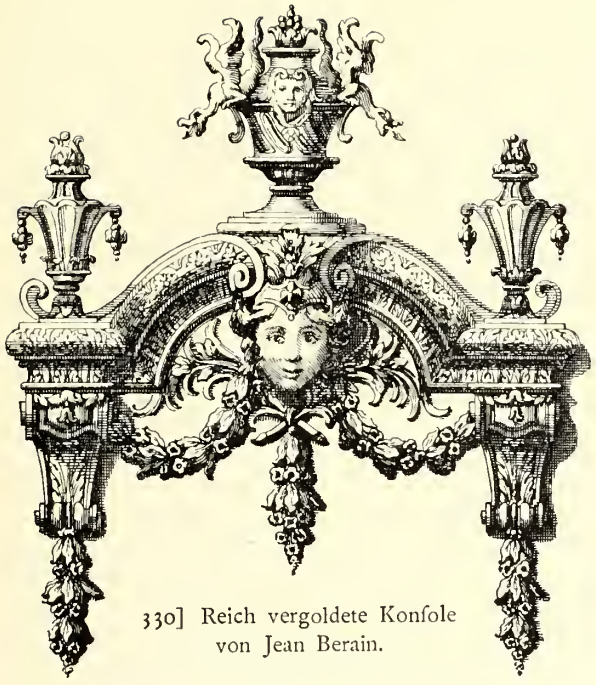
fortwährende Berührungen gefährdet wird, namentlich aber weil der unteren Wanddekoration ganz andere Mittel farbiger Wirkung zu Gebote ſtehen), ſo glaubte man das Prinzip auch auf die hölzerne Decke übertragen zu müſſen. Man begnügte ſich in der Regel mit einer mehr oder weniger reichen Holzi-ſochromie, indem man verſchiedene Holzarten anwendete, die Füllungen mit Intarſien ſchmückte oder ausgeſchnittene Holzornamente auflegte; und wenn auch die meiſten dieſer alten Holzdecken einen ſehr würdigen Eindruck machen (von Stilloſigkeit kann dabei ohnehin nicht die Rede ſein), ſo fehlt ihnen doch das heitere Leben, welches die Vielfarbigkeit zu geben vermag. Ein ſehr intereſſantes Beiſpiel *vollſtändiger* Uebermalung einer einfachen gothiſchen Balkendecke findet ſich in dem Schloſs Reifenſtein bei Sterzing in Tirol. Die ganze Decke iſt dunkelgrün angeſtrichen, nur die Kanten der Balken und einige Blumen in den Füllungen ſind roth und weiſs.*)

Auch heute noch beſteht eine gewiſſe Scheu vor der Bemalung der Holzdecken; man iſt durch die Vorurtheile, welche einerſeits die noch immer herrſchende italieniſche Groteskenmalerei auf weiſsem Stuckogrund, andererſeits die Malerei auf Leinwand groſsgezogen haben, gefangen genommen. Es würde mich freuen, wenn die in Fig. 189 und 213 abgebildeten Decken, welche nach

*) Nach Deininger's Aufnahme in dem, Anm. S. 377 zitirten Werke mitgetheilt.

meinen Angaben ausgeführt worden, Anregung zu neuen Verſuchen geben würden. In beiden Fällen ſind die Malereien in ſchlichter Konturenmanier auf Füllungen von weichem Holz gebracht, deſſen Strahlen und Ringe deutlich hinter der Zeichnung zu erkennen ſind. Um ihnen einen wärmeren Ton zu geben, ſind dieſe Füllungen mit Oel dünn laſirt; die Bemalung iſt in Oelfarben und nicht nach gothiſcher Weiſe in Leimfarben ausgeführt, weil die letzteren auf dem matten Glanze des Holzes todt ausſehen würden. Im einen Falle (Fig. 213) ſind die Figuren durchweg dunkelbraun gezeichnet, nur hie und da ſind Edelſteine, Metallſachen etc. farbig oder durch Vergoldung aufgehöht; auſser den dunkelbraun gebeizten Leiſten mit Rundſtab, welche das ſtruktive Gerippe bilden, hat jede Füllung noch eine dreifache Einfaſſung: vergoldete gewellte Leiſten, eine indiſchroth und eine meergrün laſirte Borte. Im anderen Falle (Fig. 189) ſind die, einer alten Stickerei nachgebildeten, gothiſirenden Blumen der aus weichem Holz beſtehenden Füllungen und Hohlkehlen leicht kolorirt, im phantaſtiſchen Wechſel von Blau, Roth, Gold, Violett, Grün; das Rund in der Mitte warm blau angeſtrichen, die aus Lindenholz geſchnitzte Sonne bronzeartig vergoldet; die Rahmenprofile mit Rundſtab aus weichem, dunkel gebeiztem Holz; die Frieſe mit ungariſcher Eſche fournirt. Der ganze Plafond macht namentlich bei Lampenlicht einen ſehr heiteren Eindruck und ſtimmt prächtig zu der weiſsen Wand des Zimmers (Fig. 242 & 243). Endlich habe ich auch verſucht, einer Scheinbalkendecke mit einfachſten Mitteln polychromes Leben zu geben, indem ich die Füllungen zwiſchen den Balken reſp. Leiſten mit einer meerblauen Tapete ausfüllte und mit einer alten Nürnberger Bordüre, vergoldetes Muſter auf rothem Grund einfaſste. In ähnlicher Weiſe läſst ſich mit der Holzdecke und ihren Imitationen manche glückliche Wirkung erzielen; das Holz hat dabei noch vor dem Stucko voraus, daſs es ſich beſſer mit dem Humor verträgt; dieſelbe ſkizzenhafte Arabeske oder naiv gezeichnete Figur, die uns auf dem Holzgrund ſehr luſtig erſcheint, macht vielleicht auf dem weiſsen Gypsgrunde Fiasko.

Die Bemalung des *weiſsen Stuckogrundes* an den Steingewölben und glatten Flachdecken iſt denn auch ein ganz anderes Ding. Hier können, der farbſtofflichen Natur des ſtruktiven Stoffes entſprechend, nur Deckfarben, nicht auch die lebensſaftigen Laſurfarben angewandt werden. Die Erſcheinung des Grundes iſt kühl, wie das Material ſelbſt, und durchaus neutral, gleichzeitig aber erhält jede Unterbrechung, welche die vollkommenſte und hellſte Miſchfarbe erleidet,



330] Reich vergoldete Konſole von Jean Berain.

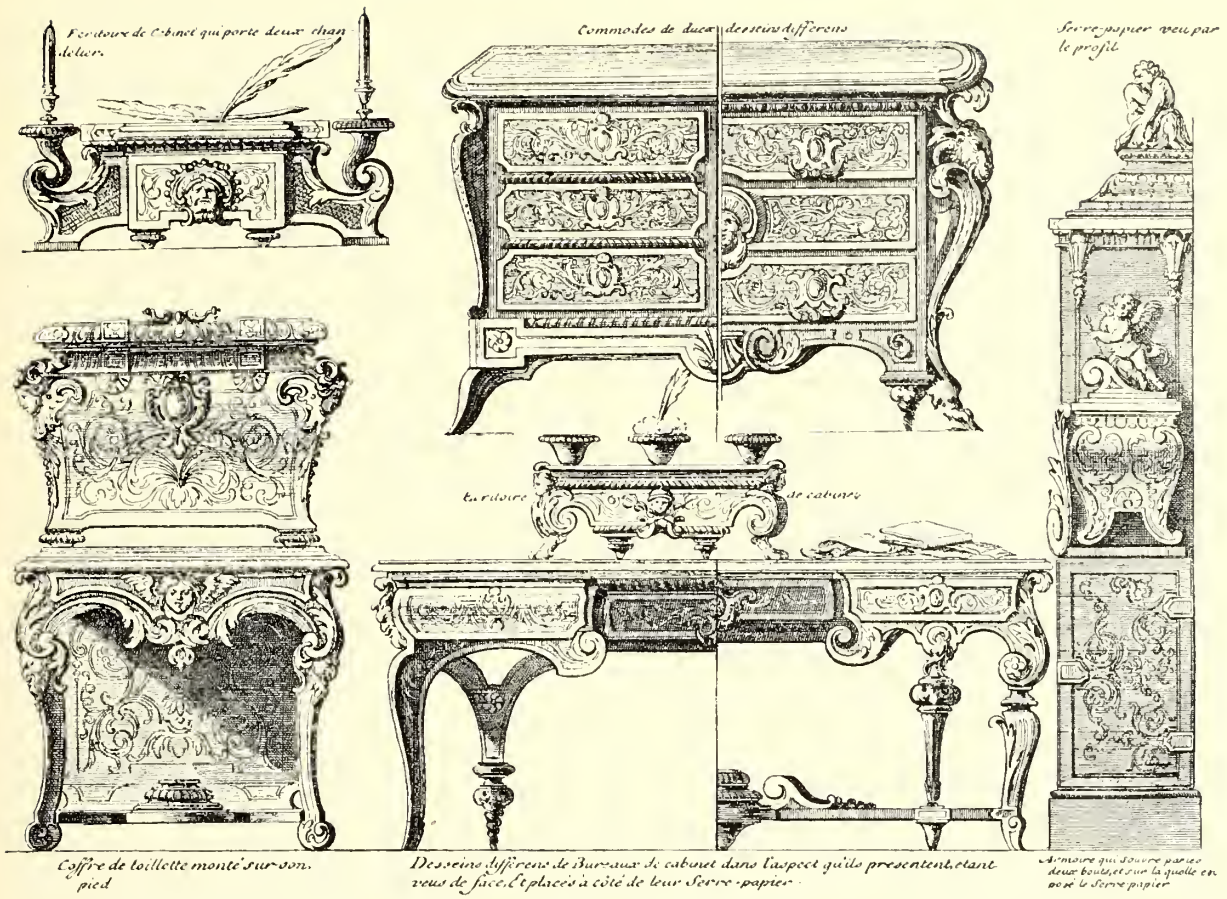
eine erhöhte negative, faſt jungfräuliche Bedeutung; alles Figürliche tritt hier nicht blos ſchärfer, ſondern auch anſpruchsvoller auf. Soll alſo die Bemalung nur die Rolle einer liebenswürdig beſcheidenen Ornamentik übernehmen, ſo wird man dabei Farbenzuſammenſtellungen mit allzu grellen Kontraſten*) in breiterer Anlage vermeiden und (wie in der farbigen Dekoration des Rococo) ſich mit hellen Miſchungen begnügen müſſen, welche von dem weiſsen Grunde nicht zu ſtark überſtrahlt werden. In dieſem Sinne hat die Gothik viel Schönes hervorgebracht, indem ſie nicht nur weiſse Wände, ſondern auch die weiſsen Felder ihrer Netzgewölbe häufig durch farbiges Rankenwerk belebte. Die beſten Vorbilder der Art machen den Eindruck von zwar breit, aber nicht zu dunkel konturirten, leicht kolorirten Federzeichnungen in vergröſsertem Maaſsſtab, im Kern der Figuren nicht zu viel Modellirung, ohne Schlagſchatten**) — faſt nach Analogie der Figuren in gemalten Glasfenſtern, ſelbſtverſtändlich ohne deren farbiges Feuer. Der weiſse Stuckogrund legt der Malerei noch eine weitere Beſchränkung dadurch auf, daſs er keine plaſtiſchen Einrahmungen im Sinne einer ſtrengen Tektonik duldet; denn der weiſse Grund iſt als Oberfläche von Stein- oder Kalkbewurf gedacht, während der Rahmen eigentlich der Holztechnik angehört. So ſtilvoll daher die Bemalung der weiſsen Felder eines gothiſchen Netzgewölbes ſein kann, ſo bedenklich erſcheint dieſelbe in den weiſsen Füllungen rahmenreicher Stuckodecken. Die höchſten Triumphe hat die Decken- und Wandmalerei auf weiſsem Grunde in Italien erlebt, als nach Entdeckung antiker »Grotten« (verzierter Bäder, Hallen etc. der alten Römer) Künſtler wie Raffael, Giovanni da Udine, Giulio Romano u. a. ſich dieſer

*) Hier kommen alſo nicht ſowohl die eigentlichen Farbenkomplemente, ſondern mehr die Verdünnungen derſelben in Betracht.

**) Eines der ſchönſten Beiſpiele gothiſcher Wandmalerei auf weiſsem Grund, der berühmte »Stammbaum« im Schloſſe Tratzberg, iſt leider durch eine ſtilwidrige Reſtauration entſtellt worden, namentlich wurden hierbei den gothiſchen Blumenranken Schlagſchatten gegeben; dieſe Schatten ſind auch in Reproduktionen (vgl. Zeitſchrift des Münchener Kunſtgewerbevereins 1880 Tafel 7 & 8) übergegangen.

Dekorationsweiſe bemächtigten. Auch hier handelt es ſich, wie in der Gothik, zunächſt um die Verzierung wirklicher Bautheile (Frieſe, Pfeiler, Pilaſter, Füllungen, Laibungen, Gewölbe etc.), ohne daſs für die Malerei beſondere plaſtiſche Umrahmungen erforderlich waren (vgl. Fig. 91). Aber die ganze Art war eine von der Gothik ſehr verſchiedene, was ſchon der antikiſirende Inhalt der Ornamente mit ſich brachte; chimäriſche Thier- und Menſchengeſtalten in den wunderlichſten Verbindungen mit Laubwerk, Akanthusranken, architektoniſchen Motiven. Die farbige Behandlung trat ſchon ſehr frühzeitig in Wechſelbeziehungen zur Majolikamalerei, welche ihrerſeits die Grotesken aufnahm und dafür die gelbe und blaue Stimmung gab. Die ganze Spezies hat ſich, in der nachraffaeliſchen Zeit freilich immer mehr der Manier und Schablone anheimfallend, über hundert Jahre erhalten, und ſo beliebt war ſie auch bei uns in Deutſchland, daſs man ſogar Holzwände und Holzplafonds mit weiſsem Gypsgrunde anſtrich, nur um die Grotesken mit ihrem zierlichen Formen- und Farbenſpiel darauf anbringen zu können. Auf der Burg Trausnitz bei Landshut (vgl. Fig. 186, 187, 188) iſt dieſe Dekorationsweiſe bei höchſter Liebenswürdigkeit der Details doch in der Ausſchlieſslichkeit ihrer Anwendung auf die Spitze getrieben; gleich intereſſante Beiſpiele bieten das unvergleichliche Antiquarium in der kgl. Reſidenz zu München, wohl eine der ſchönſten Saaldekorationen der Welt, ferner das Badezimmer im Fuggerhaus zu Augsburg (Fig. 165) und der Jagdſaal auf Schloſs Ambras (Fig. 185). Vielfach iſt dem weiſsen Grunde ein mehr gelblicher, röthlicher oder grünlicher Anſtrich gegeben worden, wodurch indeſſen das Prinzip der Malerei keine weſentliche Aenderung erleidet. Wie das Prinzip, das wir in der Renaiſſancezeit faſt nur in italieniſchem Gewande auftreten ſehen, noch jetzt in's bürgerlich Deutſche zu überſetzen wäre, habe ich S. 181 (im Anſchluſſe an Fig. 175 & 176) angedeutet.

Die dritte Art des polychromen Deckenſchmuckes ſind die *eingerahmten Bilder*. Hier herrſcht mit gewiſſen, aus dem Weſen der Decke ſich ergebenden Einſchränkungen, das Prinzip des Staffeleigemäldes. Urſprünglich für die hohen Kuppeln, Tonnen- und Spiegelgewölbe von Kirchen und weltlichen Prachträumen erfunden, von Raffael in der edelſten, von Michelangelo in der grandioſeſten Weiſe ausgebildet, iſt dieſes Dekorationsmittel ſpäter auch auf die hölzernen und ſtuckirten Flachdecken übertragen worden. Angeſichts der groſsartigen künſtleriſchen Leiſtungen, welche hier zu verzeichnen ſind, wäre es müſsiges Beginnen, den oft ſehr berechtigten Einwand der Stilwidrigkeit näher begründen



331] Verſchiedene Entwürfe zu Möbeln (Schildpatt und Metalleinlagen mit Bronzebeſchlägen) von André-Charles Boulle.

zu wollen; aber es iſt doch ein groſser Unterſchied für unſer Genick, ob wir zur Betrachtung ſolcher Gemälde uns in einer hochgewölbten weiten Kirche oder in einem niedrigen engen Zimmer befinden, welches letztere uns nicht geſtattet, einen bequemen Standpunkt zu gewinnen — denn »betrachtet« wollen ja dieſe Bilder nun einmal ſein, im Gegenſatz zur ſymmetriſch ornamentirten Decke, über welche unſer Blick wie am geſtirnten Himmel froh-nachläſſig dahinſchweift. In unſeren bürgerlichen Wohnungen iſt daher das eingerahmte Deckenbild mit doppelter Vorſicht anzuwenden; manche Darſtellungen, z. B. überlebensgroſse Figuren, ſind da zweifellos unſtatthaft, dagegen laſſen ſich gerade hier, wo uns nur waagrechte Flächen und keine ſtark geneigten Gewölbe und Kuppeln zur Verfügung ſtehen, maſsvolle perſpektiviſche Verkürzungen rechtfertigen — wenn auch nicht bis zu den geiſtreichen Uebertreibungen eines Tiepolo, der von den Geſichtern ſeiner Wolkenbewohner oft nur die Naſenlöcher ſehen läſst. Am beſten eignen ſich Darſtellungen ohne komplizirten

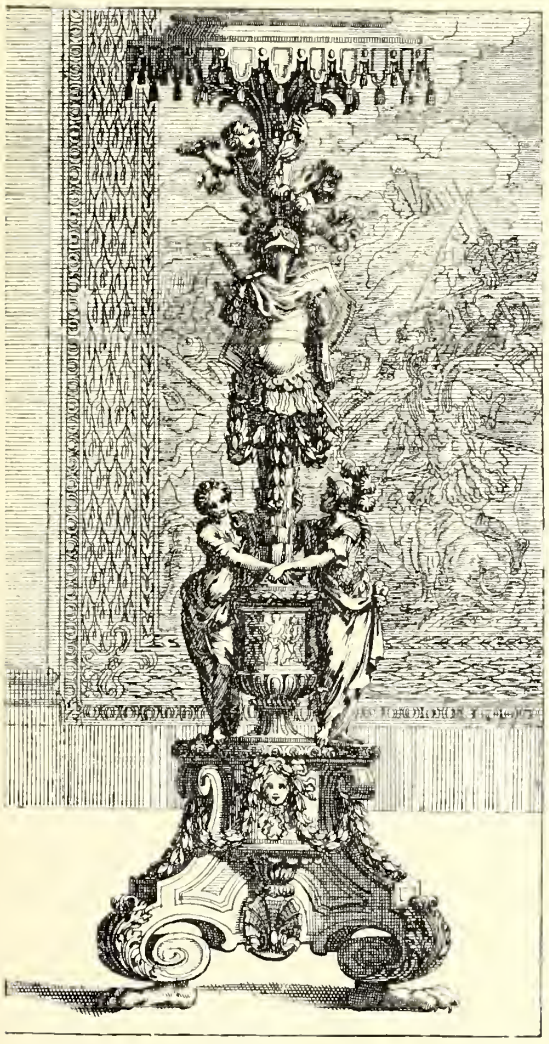
332] Armſtuhl,
nach einem Kupferſtich um 1690.

Hintergrund, z. B. fliegende oder ſpielende Genien in gleichmäſsig blauem Himmel, überhaupt Anordnungen, welche nicht ſtreng an einen beſtimmten Augenpunkt gebunden ſind.

Die Decke mit *plaſtiſchen Stuckornamenten* iſt in den guten Zeiten nur ſelten ganz weiſs gelaſſen, ſondern in der Regel theilweiſe vergoldet und farbig angelegt worden; namentlich die Kombination Blau-Gold und Roth-Weiſs ſpielt eine groſse Rolle. Die ganze Dekorationsweiſe, welche in italieniſchen Kirchen und Paläſten zur höchſten Ueppigkeit entfaltet und ſogar mit Vollbildern auf Leinwand in Verbindung gebracht worden iſt, wird in unſeren nordiſchen Stuben immer ein fremdartiges Gewächs bleiben. Für Vorſäle, Durchgänge etc. eignet ſich recht wohl eine Stuckoverzierung mit einfachen Profilen, wofür Fig. 278 und 279 ein hübſches Beiſpiel darbieten.

Welche *Richtung* ſollen die Ornamente und Figuren der Decke haben? Die ſchon (S. 379) angedeutete Regel, daſs alles, was Kopf und Fuſs hat, gewiſſermaſsen auf dem Geſims, dem gemeinſamen »Sockel« der Decke zu ſtehen kommen ſolle,*) läſst ſich nicht überall durchführen. Sie beruht auf der Vorausſetzung einer radienförmigen Anordnung des Struktiven, oder doch wenigſtens einer Anordnung mit zentraler Autorität. Das iſt nun zwar bei den Kuppeln und einheitlich aufſtrebenden Gewölben, und ebenſo bei den Vertäfelungen mit ausgezeichneter Mitte (z. B. Fig. 189) zweifellos der Fall, aber gerade die ſtilvollſten flachen Bildungen, die einfachen Balken- und rechtwinkeligen Kaſſettendecken, haben kein Zentrum, hier haben alle gleich groſsen

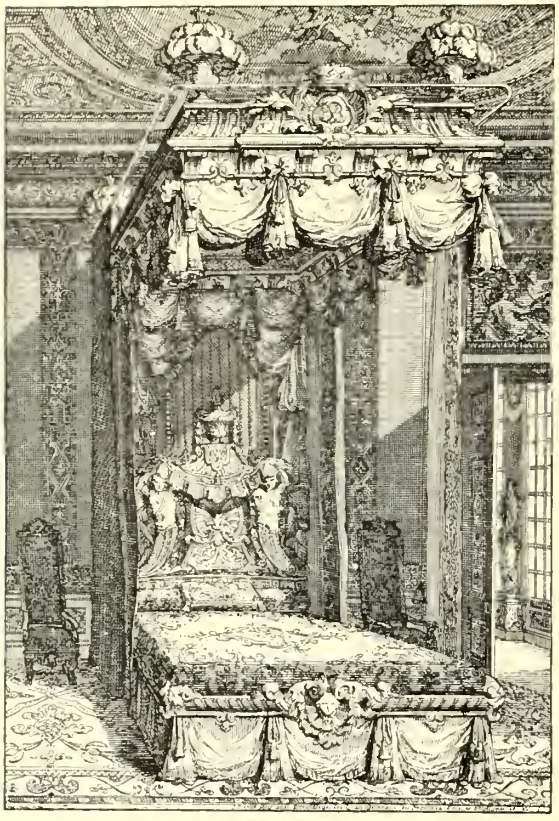
*) *Semper* (»Stil« I S. 65): »Das Geſetz geht ganz einfach dahin, daſs man ſich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchſichtige Glastafel denken muſs, hinter welcher die Mauern, die in der Phantaſie jede gewollte Höhe erreichen mögen, ſichtbar bleiben. Was nun auf dieſer idealen ſenkrechten Wandfläche jenſeits des Plafonds aufrecht ſtehend gemalt iſt, muſs auch ſo erſcheinen, wenn dafür nur ſeine Projektion auf der (urſprünglich durchſichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Dieſe einfache Regel iſt zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunſt, der ſogenannten perſpective curieuſe, die die ſchwierigſten architektoniſchen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunſtgerecht und naturtreu darzuſtellen weiſs. Sie ward ſeit der Renaiſſance ſchon von Bramante, Balthaſar Peruzzi und anderen Meiſtern häufig benützt, ſpäter aber von den Jeſuiten bis zu höchſtem Ungeſchmacke gemiſsbraucht«.



333] Vergoldeter Gueridon, nach Jean Berain.

Felder des Netzes gleichen Werth. Am einfachſten liegt das Verhältniſs noch bei den einfachen Balkendecken, wie z. B. Figur 239; hier ſtellt eine die Mitte aller Balken durchkreuzende Gerade auch für jedes einzelne Feld, für jeden Balkenfries die Punkte feſt, nach denen die Ornamente ſich in der Regel richten ſollen — analog etwa der Scheitellinie eines Tonnengewölbes. Im Uebrigen wird man je nach der Beſchaffenheit des Raumes ein gemeinſames Vorn und Hinten für alle Felder ſuchen müſſen. Auf ägyptiſchen Kaſſettendecken waren Adler und geflügelte Sonnen dem Eintretenden zugekehrt; in einem Zimmer mit Fenſterlicht wird man dagegen vorausſetzen dürfen, daſs der Plafond eher von der Fenſterſeite aus betrachtet wird (vgl. Fig. 213, deren Geſtalten dem Fenſter zugekehrt ſind).

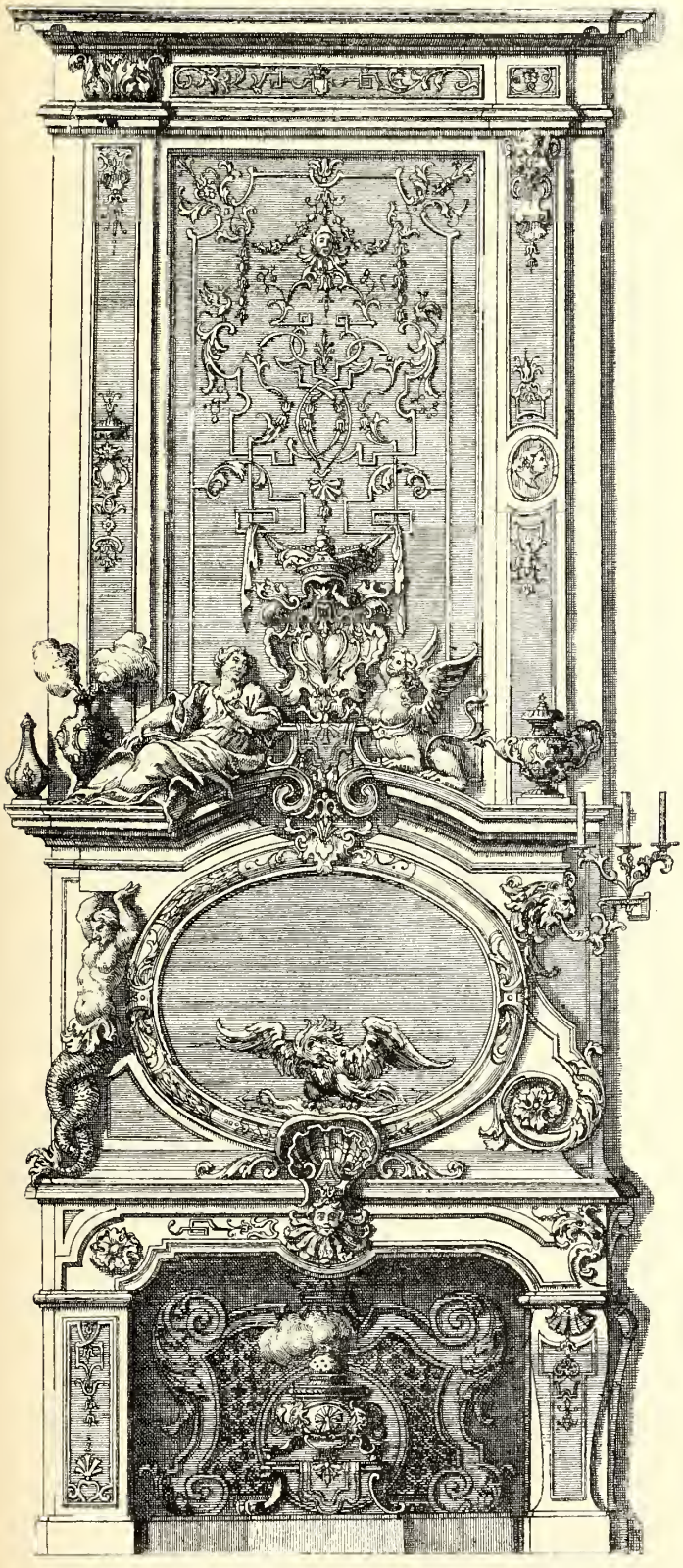
In den Dekorationen des vorigen Jahrhunderts (Spätbarock, Rococo, Zopf) hat die Holzdecke und ſpeziell die Balkendecke ebenſo wenig wie das Kreuzgewölbe Anwendung gefunden. Auſser der geraden Kalkdecke, welche ſehr häufig auf dem Geſims einer Hohlkehle ruht, iſt hier nur die runde Kuppel und das muldenförmige Gewölbe (eigentlich nur Plafond mit ſehr groſser Hohlkehle) beliebt worden; die Kaſſettendecke kommt zwar im Louis XVI.-Stil vor, aber äuſserſt ſelten in Wohnräumen. Dagegen iſt namentlich im Rococo eine virtuoſe Verbindung von ſtuckirter und maleriſcher Ornamentik geübt worden, oft mit reicher Vergoldung und Verſilberung. Ich darf mich wohl darauf beſchränken, auf die bezüglichen Abbildungen in dieſem Werke und im »Formenſchatz« zu verweiſen.



334] Reiches Bett, von Daniel Marot. (Um 1700.)

Beſondere Rückſicht iſt bei Plafondanlagen auf die Höhe, Breite und Tiefe des Zimmers zu nehmen. Kleine Verhältniſſe verlangen kleinere Eintheilungen und zartere Profile; die Decke ſoll nicht den Eindruck einer ſchweren Laſt machen. In niedrigen Räumen kann man die Decke dadurch ſcheinbar erhöhen, daſs man ſie mit einem breiten Fries (Fig. 187) oder einem ſtarken Konſolengeſims (Fig. 152) einfaſst, oder daſs man ſie durch eine Hohlkehle mit der Wand verbindet (Fig. 242). Durch dunkle Erſcheinung wird die Groſsräumigkeit unterſtützt; darum ſind dunkelbraune Holzdecken ſogar in niedrigen Zimmern mit weiſser Wand erträglich. Blau insbeſondere macht die Decke höher, luftiger. Mit einfachſten Mitteln und geringen Koſten laſſen ſich mit Papiertapeten ſchöne Wirkungen erzielen; man braucht ſich dabei nicht auf die Anwendung von ſog. Holztapeten zu beſchränken. Doch ſollte man darauf verzichten, mit ſolchen graphiſchen Hilfsmitteln den Schein wirklicher Profile, Rahmen, Roſetten u. dgl. hervorzubringen, überhaupt farbige Täuſchungen über die Geſtalt (S. 143) zu unternehmen; ſelbſt Täuſchungen über Stoff und Technik (S. 144) können unangenehm berühren, z. B. lithographiſch dargeſtellte reiche Intarſien. Der Papiertapete haben wir uns nicht zu ſchämen, wenn wir ihr die beſcheidene Rolle eines Surrogates für *einfache* Wandmalerei oder textile Bekleidung zuweiſen. In dieſem Sinne erſcheint mir z. B. eine blaue Tapete mit goldenen Sternen als Deckenbekleidung ſehr ſtilvoll, und ich würde einen ſolchen Tapetenhimmel jeder papiernen Imitation einer koſtbaren Holztechnik vorziehen.

Von beſonderem Reiz iſt die Durchführung *verſchiedener* Plafonddekorationen in *ein und demſelben* Raum, z. B. in einem Zimmer mit Anbau, Erker oder Empore; hier kann man dem Hauptraum einen Holzplafond, dem Nebenraum eine gemalte Stuckdecke geben, u. ſ. w. Auch gewölbte Nebenräume, z. B.



335] Entwurf zu zwei verſchiedenen Kaminen, von Paul Decker.

mehreckige oder runde Erkeranbauten ſtimmen trefflich neben dem Hauptraum mit gerader Decke. In meinem Saal habe ich neben der geſchnitzten Balkendecke des Hauptraumes eine eingelegte Balkendecke in der Empore, und endlich gewölbte und mit Grotesken bemalte Decken in den Erkern angebracht (Fig. 245). Solche dekorative Auseinanderhaltung verſchiedener Partien desſelben Raumes iſt zwar ein Erbſtück des deutſchen Mittelalters und nicht nach dem Geſchmacke der italieniſchen und franzöſiſchen Renaiſſance, aber ſie trägt viel dazu bei, unſere Wohnung heimlich und gemüthlich zu machen. Der Effekt wird vervollſtändigt, wenn wir dem Nebenraum auch einen etwas erhöhten Boden und eine von derjenigen des Hauptraumes abweichende Wanddekoration geben.

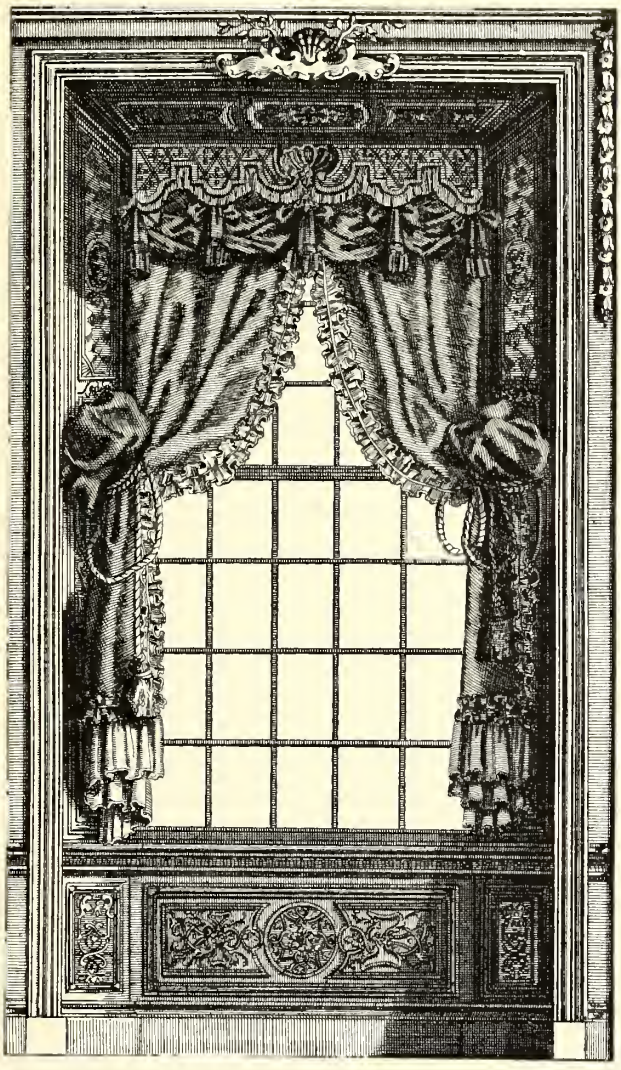
DIE WAND. Die ſeitlichen Raumabſchlüſſe des Zimmers verfügen über eine groſse Auswahl dekorativer Bekleidungen. Was zunächſt die Stoffe anbelangt, ſo können Marmor, Sandſtein, gebrannte und glaſirte Erden, gewöhnlicher Kalkbewurf, Mörtel- und Freskogrund, Holz, Textilſtoffe, Leder und Papier angewandt werden; aber auch der plaſtiſche und maleriſche Schmuck iſt nahezu unbegrenzt und im Weſentlichen nur durch praktiſche Rückſichten eingeſchränkt. So hat denn

die Wanddekoration ſich alle nur denkbaren Motive der Natur und Kunſt dienſtbar gemacht, Thieriſches und Vegetabiliſches in ihre maleriſchen Techniken und in ihre Reliefs umſtiliſirt, ja ſelbſt die Säulenordnungen und die architektoniſchen Façaden ſich zu eigen gemacht. Aber Eines iſt der Wand verſagt, was der Decke in ſo hohem Grade zu Statten kommt: das harmoniſche Gleichgewicht aller Theile; ſie kann weder eine netzartige Symmetrie, noch eine zentrale radienförmige Anlage entfalten.*) Dieſe Beſchränkung — eigentlich ſchon ſymboliſch begründet, da alles Lebende, das an der Wand verſinnbildlicht erſcheint, Fuſs und Kopf, ein Oben und ein Unten haben muſs — ergiebt ſich aus den objektiven Funktionen der Wand. Die unteren Theile derſelben dienen in der Regel dem Mobiliar als Hintergrund, andrerſeits wird nicht nur wegen unſerer körperlichen Berührungen, ſondern auch wegen der Höhe unſeres Geſichtskreiſes eine ganze Reihe von Motiven ausſchlieſslich in die höheren Partien verwieſen, und zwar gilt dies im Wohnzimmer noch mehr als in Prachträumen. Dieſe *horizontale Theilung* der Wand iſt ſeit den älteſten Zeiten zu künſtleriſchem Ausdruck gekommen, am Beſten aber durch die Renaiſſance. Was wir im »Kandelbrett« des gothiſchen Zimmers (S. 270) und anderen mittelalterlichen Bildungen nur unvollkommen angedeutet ſehen, das wird nun durch die antike Geſimsbildung zur vollendeten Form erhoben. Die vier Innenwände werden (analog den vier Façaden eines freiſtehenden Gebäudes) in zwei ringartig zuſammenhängende Etagen abgetheilt, ſo daſs zwar nicht die *einzelne* Wand für ſich, wohl aber jede Hälfte aller Wände *zuſammen* ein Ganzes bildet. Wir erhalten dadurch eine aufſteigende Viertheilung des Zimmers: Boden, untere Wand, obere Wand, Decke.

Die Theilung der Wand kömmt zunächſt durch die *Stoffe* zum Ausdruck. Die untere Hälfte ſoll wärmer, elaſtiſcher und widerſtandsfähiger ſein, als die obere: wir bekleiden z. B nicht die obere Hälfte mit Holz, während die untere den rohen Kalkbewurf oder nur eine gewebte Tapete hat. Die Rangfolge iſt: Holz, Gewebe, Stein, Kalk; ſo zwar:

Unten Holz, — *oben* Gewebe, Stein oder Kalk.
Unten Gewebe, — *oben* Stein oder Kalk.
Unten Stein, — *oben* Kalk.

*) Eine Ausnahme bilden die gitterartigen Wanddekorationen der orientaliſchen Bauſtile, worauf wir hier nicht einzugehen brauchen.



336] Fenſterdekoration. Nach Paul Decker (1609).

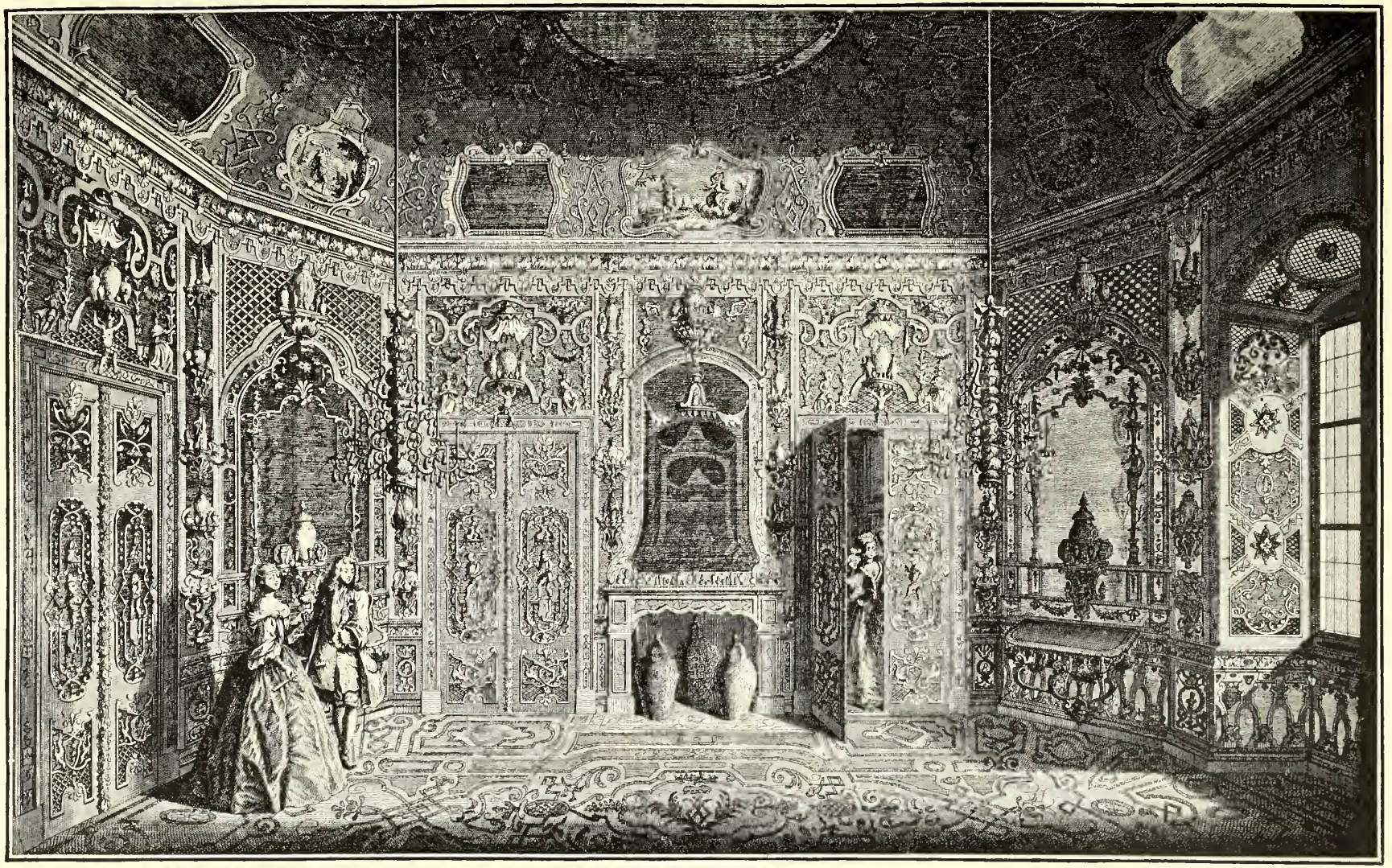
Die ganze Wand kann z. B. aus Mörtelgrund beſtehen, in gewiſſer Höhe ein hölzernes Geſims haben und unterhalb deſſelben mit einem Textilſtoff bekleidet ſein [Fig. 88].*) Oder über der Holzwand kann ein ſchmaler Majolikafries laufen etc. Auch in der *Farbe* können ſich die oberen und unteren Partien der Wand unterſcheiden. Die letzteren müſſen mit Rückſicht auf den angelehnten Hausrath und als Hintergrund für die Bewohner ruhige Farbentöne haben; dagegen kann oben die reichſte Farbenpracht entfaltet werden, ſei es in zuſammenhängenden Wandmalereien, Gobelins u. dgl., oder durch geſchickte Anordnung von Staffeleibildern und dekorativen Gegenſtänden. Ueber den Einfluſs der letzteren auf die ornamentale Behandlung des Grundes wurde ſchon früher (S. 132 & 138) geſprochen.

Die Wand kann aber auch ohne horizontale Theilung mehr oder weniger reich dekorirt werden: Holzbekleidung aus langen, vom Boden bis zur Decke reichenden Brettern, mit und ohne vertikale Theilungen, waren ſchon im Mittelalter ſehr häufig; von den die ganze Wand bedeckenden Webereien war ſchon (S. 251) die Rede. Auch an über und über leeren ſowie dergleichen bemalten Wänden mit Kalkbewurf hat es nicht gefehlt. Im bürgerlichen Zimmer des vorigen Jahrhunderts war der gleichmäſsige Anſtrich, ſeit den Zeiten des Zopfes iſt auch die gleichmäſsige Papiertapete ſehr häufig. Endlich können wir auch verſchiedene Wände deſſelben Zimmers ſowohl ſtofflich und farbig, als bezüglich der tektoniſchen Theilungen verſchieden behandeln.

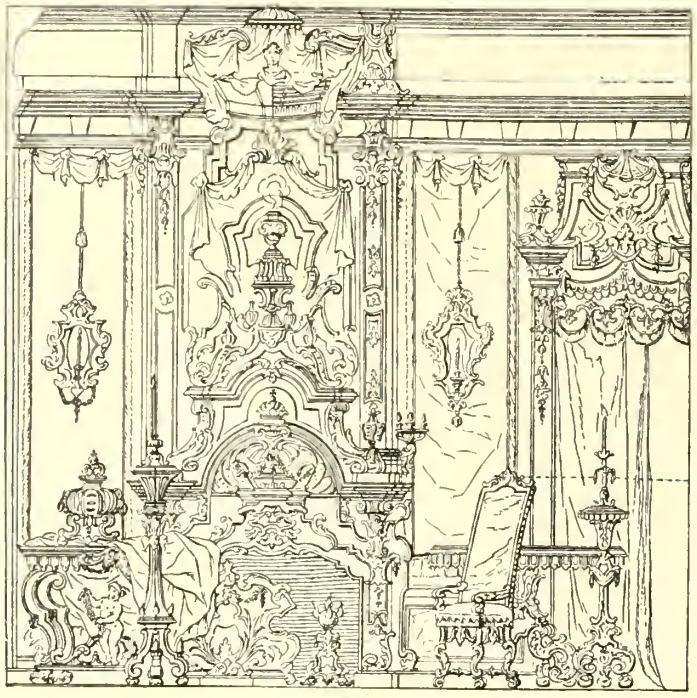
*) Ein ſehr ſchönes Beiſpiel hiefür im Schloſſe Tratzberg in Tirol, vgl. Formenſchatz 1880 No. 71 & 72.

Als ſtruktive Bildung betrachtet, iſt die *Holztäfelung* die wichtigſte unter den Wandbekleidungen. In den orientaliſchen und altnordiſchen Stilen, ebenſo wie im romaniſchen tritt das Struktive mehr zurück: dem Prinzip der netz- und gitterartigen Flächenbelebung, welches der Weberei entlehnt iſt und im Fuſsteppich bis zur Stunde herrſcht, wurde auch die Holzbekleidung unterworfen. Die frühe Gothik wurde zwar den ſubjektiven Funktionen des Holzes dadurch gerecht, daſs ſie neben den glatten Füllungen oder ſolchen mit geſchnitztem (gravirtem) oder gemaltem Schmuck auch die zuſammenhaltenden Theile kräftiger hervortreten lieſs; indeſſen blieb doch die Füllung als breit ausgeſpannte Fläche das Hauptelement der Wandbekleidung (vgl. S. 250). In der ſpäteren Gothik (vgl. S. 262), welche durch das Ueberwuchern der architektoniſchen Formen gekennzeichnet iſt, nahm das perpendikulare Rahmen- und Stabwerk immer mehr überhand, die Vertäfelung ſowohl als das gröſsere bewegliche Geſchränk ward in zahlreiche ſchmale Felder eingetheilt, denen naturgemäſs eine breit angelegte eurhythmiſche Flächenbelebung verſagt war; gleichzeitig trat in den Bekrönungen und Frieſen an die Stelle weit ausgeſpannter lebensvoller Rankenornamente das kleinliche Maſswerk mit Fiſchblaſen, kleinen Spitzbogen, Fialen etc. Ich habe oben (S. 266 und 272) hervorgehoben, daſs ſich der deutſche Süden dieſer Entwickelung gegenüber weſentlich ablehnend verhalten hat. Jener Neigung zur Kirchenfaçade aber muſsten endlich auch die gröſseren Schränke, Betten, Sitzbänke etc. dienſtbar werden, die nun nicht mehr als ſelbſtſtändige »Möbel« (mobile, Bewegliches) an die Wand geſtellt, ſondern mit derſelben ſtruktiv verbunden wurden.

Eine ähnliche Entwickelung hat die Holzbekleidung der Renaiſſance durchgemacht. Sie begann damit, daſs die Geräthe von der Wand losgelöſt und wiederum zu »Mobilien« gemacht wurden; die Füllung ward wieder als dominirende Fläche verherrlicht, welche nun aber nicht mehr mit der in der frühen Gothik üblich geweſenen Bemalung, ſondern in noch ſtilvollerer Weiſe durch Intarſien belebt wurde — wenn nicht, was ja die Regel geweſen ſein mag, die natürlichen Zeichnungen des Holzes genügten. Im Allgemeinen wurden ſehr richtig die Schnitzereien nur bei den vorſpringenden ſtruktiven Einfaſſungen (Rahmen, Stützen, Frieſen etc.) angewandt, während die Füllung flach gelaſſen, beziehungsweiſe mit eingelegter Arbeit ornamentirt wurde. Dieſen Charakter trugen die italieniſchen Holzvertäfelungen und Chorſtühle ſchon im 15. Jahrhundert, wobei nicht auſser Acht zu laſſen iſt, daſs jenſeits der Alpen die



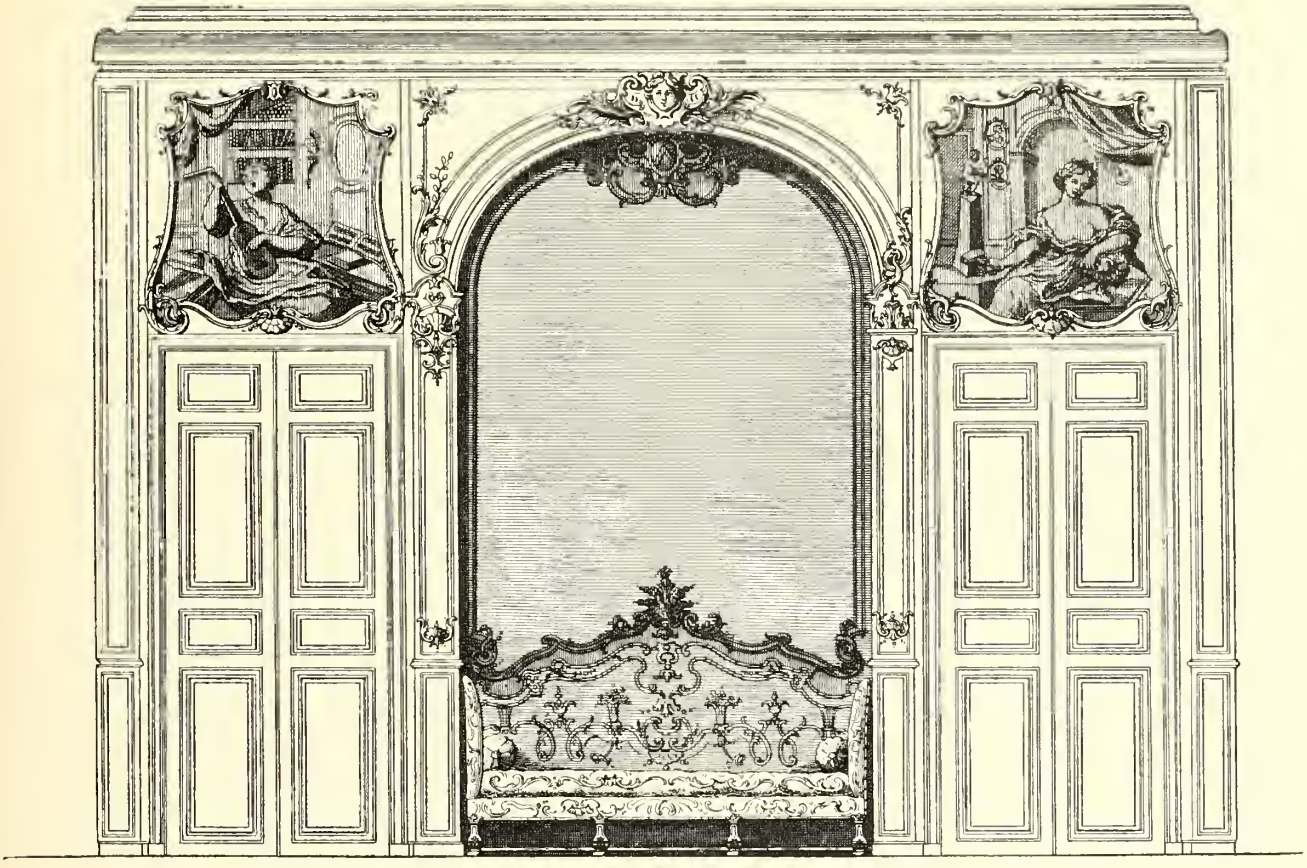
337] Darſtellung eines Salons im flachen Barockſtil um 1605—10. Nach Salomon Kleiner.



338] Dekorations-Skizze von Joh. Jak. Schübler (1610—18).

antiken Erinnerungen auch in der Tektonik niemals ganz durch die Gothik verdrängt waren. Die Form der Zimmervertäfelung in Fig. 100, 106 und 134, wobei die grofsen Füllungen durch flache Friefe oder Pilafter getrennt waren, herrfchte in Deutfchland in der fogen. Holbeinzeit faft ausfchliefslich. Seit der italienifchen Hochrenaiffance wurden auch an den Täfelungen die architektonifchen Formen immer kräftiger, die Pilafter wurden vielfach durch Halbfäulen erfetzt (Fig. 164), die Füllungen wurden zu fenfterartigen Nifchen, oft mit Mufchelfchalen und kleinen Giebeln, flankirt von ähnlich gebildeten Lifenen (Fig. 172, 200, 229, 235), oder fie wurden ganz und gar in fymmetrifches Rahmenwerk aufgelöft (Fig. 182, 190). Was oben S. 296 ff. von der Spätrenaiffance im Allgemeinen gefagt wurde, das gilt im Befonderen auch von ihren Vertäfelungen und ihrem gröfseren Gefchränk; die deutfchen Schreiner waren unermüdliche und erfindungsreiche Zimmerfaçadenkünftler, und wenn fie hierin auch oft über die Ziele einer ftilvollen Tektonik hinausgingen, fo mufs ihre Virtuofität in der farbigen Behandlung des Holzwerks (vgl. S. 290) reichlich für jene Ausfchweifungen entfchädigen. Es ift ein freudiges Schwelgen in der Symbolik des Monumentalbaus, vielleicht prinzipiell ebenfo wenig berechtigt, aber doch viel luftiger und vermöge des horizontalen Prinzips der Renaiffance auch ftilgerechter als die analoge Erfcheinung im gothifchen Täfelwerk.

Die moderne Renaiffancevertäfelung knüpft meiftens an die einfacheren alten Formen an — ob mehr aus Gründen der Wohlfeilheit, als aus ftiliftifchen Erwägungen, mag dahin geftellt bleiben. Beifpiele bieten u. a. Fig. 210, 217, 273, 278, 288. Leider find auch manche Verirrungen bemerkbar, von welchen die Spätrenaiffance und fogar der Barockftil frei waren. Namentlich in reicheren



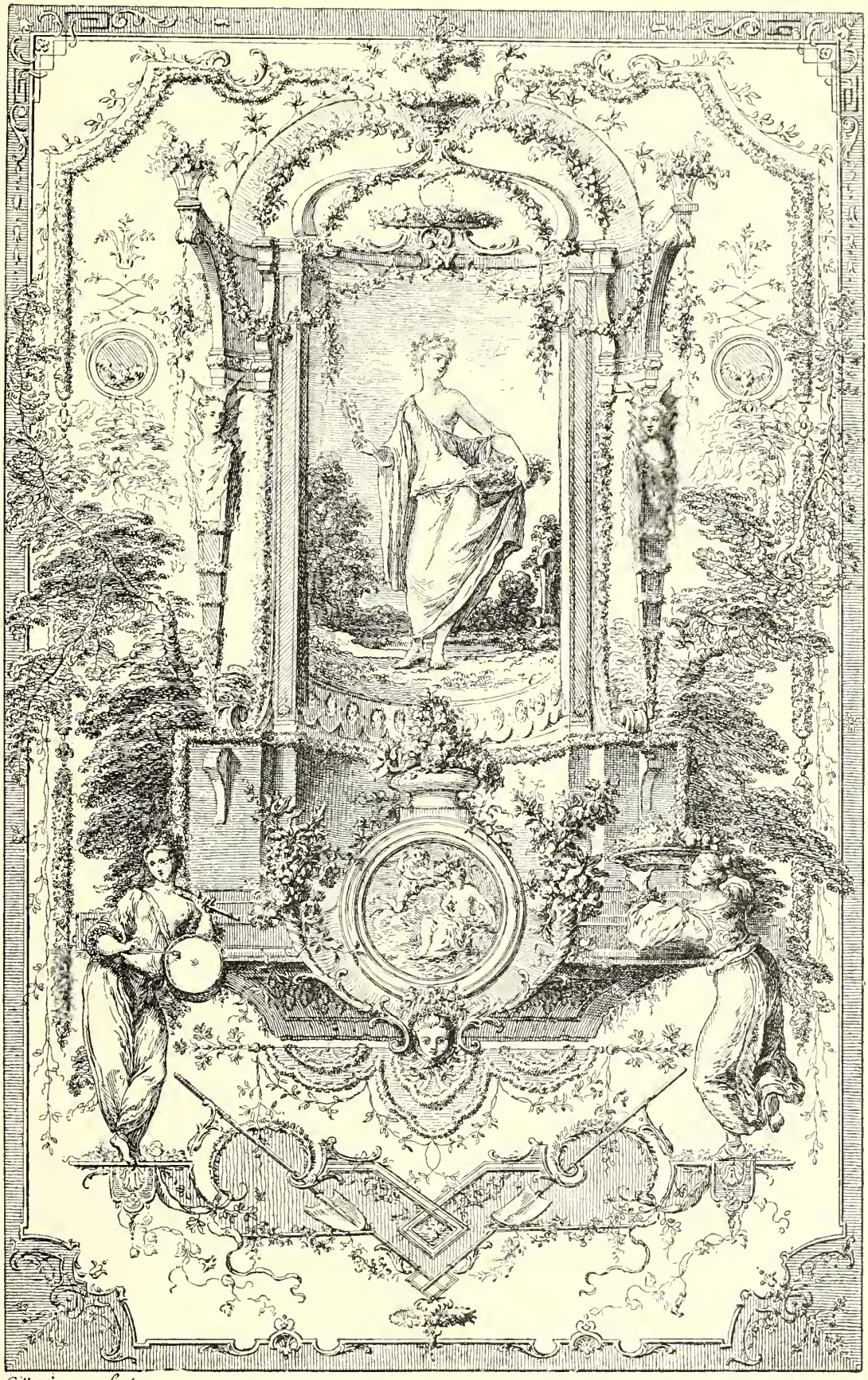
339] Wanddekoration mit Alkoven (Sopha mit Spiegelwand) von Nic. Pineau.

Einrichtungen, welche aus den Ateliers von Architekten hervorgehen, macht ſich häufig das Beſtreben geltend, das weit vortretende Geſchränk mit der Täfelung zu einem organiſchen Ganzen zu komponiren. So intereſſant ſolche Aufgaben ſein mögen, ſtilgerecht im Sinne der Renaiſſance ſind ſie nicht — Möbel ſollen mobil ſein! Sodann wird ſehr oft gegen die anerkannten Säulen-, Geſims- und Profilbildungen gefehlt, und zwar nicht aus überſprudelnder Geſtaltungskraft, ſondern aus reinem Unverſtand und Leichtſinn. Sicher iſt dem Schreiner ein gewiſſes geiſtreiches Spielen mit den Symbolen der Baukunſt geſtattet — unter zwei Vorausſetzungen: erſtens daſs er die Symbole ſelbſt verſteht, und zweitens daſs er ſein Geſchäft mit etwas künſtleriſchem Humor betreibt. Wer das nicht leiſten kann, der bleibe ein ehrlicher Imitator! Endlich die Auswahl und das farbige Zuſammenſtimmen der Hölzer, die Eintheilungen der Furniere etc. — Praktiken, in denen die deutſche Spätrenaiſſance geradezu Staunenswerthes geleiſtet hat, die aber nur dann in der alten Vollkommenheit

wiedergewonnen werden können, wenn die Beſteller ſelbſt unnachſichtlich darauf beſtehen. Ich warne vor dem immer wiederholten Gebrauche des Oeles, wodurch das ſchönſte Holz allmälig finſter und ſchmutzig wird, auch vor den dunklen Beizen. Das Beſte iſt und bleibt die Wachspolitur.

Eine weſentlich andere Bedeutung, als die mindeſtens mannshohe oder bis zur Decke reichende Täfelung (lambris de hauteur), welche als »Hintergrund« für Möbel und Menſchen dient, hat der ſelbſtſtändige Holzſockel (lambris à l'appui). Der letztere dient den höheren Wandpartien nur als »Baſis«. Eine ſolche Unterlage aber thut *jeder* gewebten oder gemalten Wanddekoration ſehr wohl. Von einem gröſseren Geſims iſt hierbei ſelbſtverſtändlich abzuſehen. Die Farbe richtet ſich nach der übrigen Dekoration; die Holzfarbe iſt nur geſtattet, wenn auch Thüren und Möbel dieſelbe behalten. Die fürſtlichen Einrichtungen der franzöſiſchen Königsſtile haben überhaupt die naturholzfarbige Vertäfelung mit dem Kannengeſims nicht angewandt: hier reichte die Holzbekleidung (mit und ohne Schnitzwerk) entweder bis zum Plafond, und in dieſem Falle wurde dieſelbe faſt immer mit hellen Leim- oder Oelfarben (namentlich weiſs, hellgrün, hellblau, gelb, niemals braun, roth oder violett) »gefaſst«, auch theilweiſe vergoldet oder bemalt (vgl. S. 351); oder der lambris à l'appui diente nur als unterer Fries für die eigentliche Wanddekoration an Gobelins, Atlasſtoffen, Spiegeln, Wandmalereien etc., wobei wiederum ſehr häufig feſte Holzeinrahmungen und Eintheilungen mitwirkten. Aber auch dieſer Sockel erſchien dann nur ſelten in Naturholzfarbe; ja die helle Iſochromie des Rococo (S. 124) ſchlieſst die Holzfarbe nahezu aus. Dagegen hat die bürgerliche Dekoration des vorigen Jahrhunderts um ſo häufiger ſammt den Thüren und Möbeln auch den Lambris die Holzfarbe belaſſen. Nur dadurch iſt es uns möglich, von einem »deutſchen Zimmer« auch der Rococo- und der Zopfzeit zu ſprechen. Indeſſen iſt es in einem ſolchen Raume gerathen, die Lambris nicht höher zu machen, als etwa zum Anlehnen des Rückens beim Sitzen auf der Wirthshausbank nöthig iſt, und keinesfalls höher als $^1/_3$ der Zimmerhöhe und nicht niedriger als das Fenſterbrett. Die Profile der Leiſten und die Eintheilungen, ebenſo die Holzarten der Lambris ſollten womöglich mit jenen der Thüren harmoniren.

Mit der Vertäfelung organiſch verbunden iſt zunächſt die *Thüre*. An den vornehmen Beiſpielen der Renaiſſance harmoniren beide in Struktur, Ornamentik, Holzarten und Farbe, indeſſen läſst ſich dies nur als Wunſch, nicht als Regel aufſtellen. Das Hauptportal eines gröſseren Gemachs kann als tektoniſches

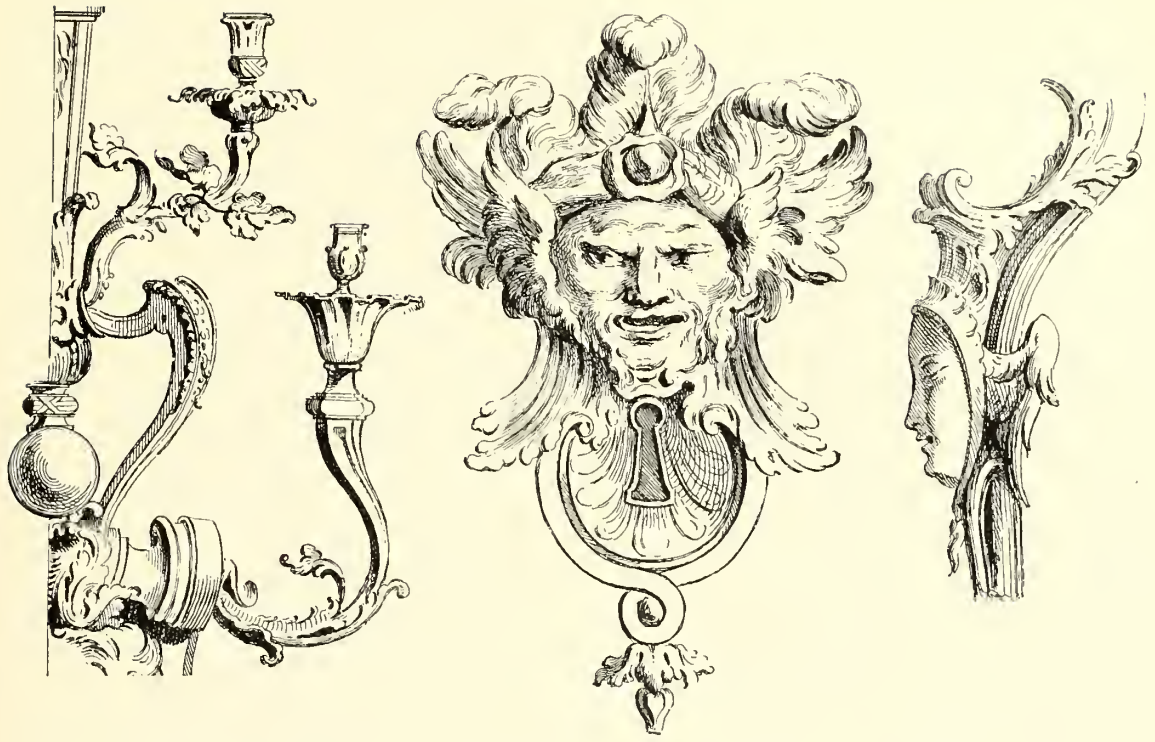


340] Panneau in Gewebe oder Wandmalerei von Claude Gillot (um 1710).

341] Theil eines gemalten Plafonds von G. M. Oppenort.

Prachtſtück ausgezeichnet werden, während die Nebenthüren ſogar einfacher als die Vertäfelung behandelt werden. Selbſtverſtändlich paſst eine Thüre aus dunklem Nuſsbaumholz mit frühen italieniſchen Schnitzereien ſehr ſchlecht zu einer Vertäfelung aus hellen Hölzern mit ſpäten deutſchen Intarſien. Die Frührenaiſſance hatte an den inneren Zimmerthüren in der Regel weder Giebel noch flankirende Niſchen und Liſenen; wurden Aufſätze beliebt, ſo wurden ſie in freier künſtleriſcher Weiſe mit dem figürlichen und pflanzlichen Schmuckwerk des frühen Façadenbaues gebildet (Fig. 120, 124). Im Sinne der Frührenaiſſance lag wohl viel mehr eine maleriſche Ausſchmückung, für reichſte Wirkung etwa nach Art der Einfaſſungen von Holbein's d. Jg. Paſſionszeichnungen.*) Thüren von vornehmſter Wirkung mit ſchönen Intarſien und Einfaſſungen aus rothem Marmor im Landshuter Reſidenzſchloſſe (Fig. 105). Später wurden Giebel, Säulen, Pilaſter, Karyatiden, Kartuſchen, Voluten etc. oft in den reichſten Verbindungen mit Intarſien und Schnitzereien angewandt, alles das noch gehoben durch farbige Abſtufung in den Furnituren der Frieſe, Füllungen, Geſimſe, Adern etc. Auch hier wieder in den ſpäteren deutſchen Arbeiten oft ſehr frühe Motive, wie z. B. die Lünette in Fig. 124. Es mag auffallen, daſs unter dieſen zahlreichen alten Beiſpielen, welche unſere Illuſtrationen zeigen, ſich nur wenige Thüren mit *zwei Flügeln* befinden. In den beſten Zeiten hatte man dieſe Form nur an den Thoren von Kirchen und an Portalen weltlicher Prachträume; hier konnte den Feldern der Doppelthüre eine anſtändige Gröſse gegeben werden, während in den kleinen Verhältniſſen des Wohnzimmers nur die einfache Thüre mit der breiten Vertäfelung harmonirte. Seit Louis XIV. gehörten die über-

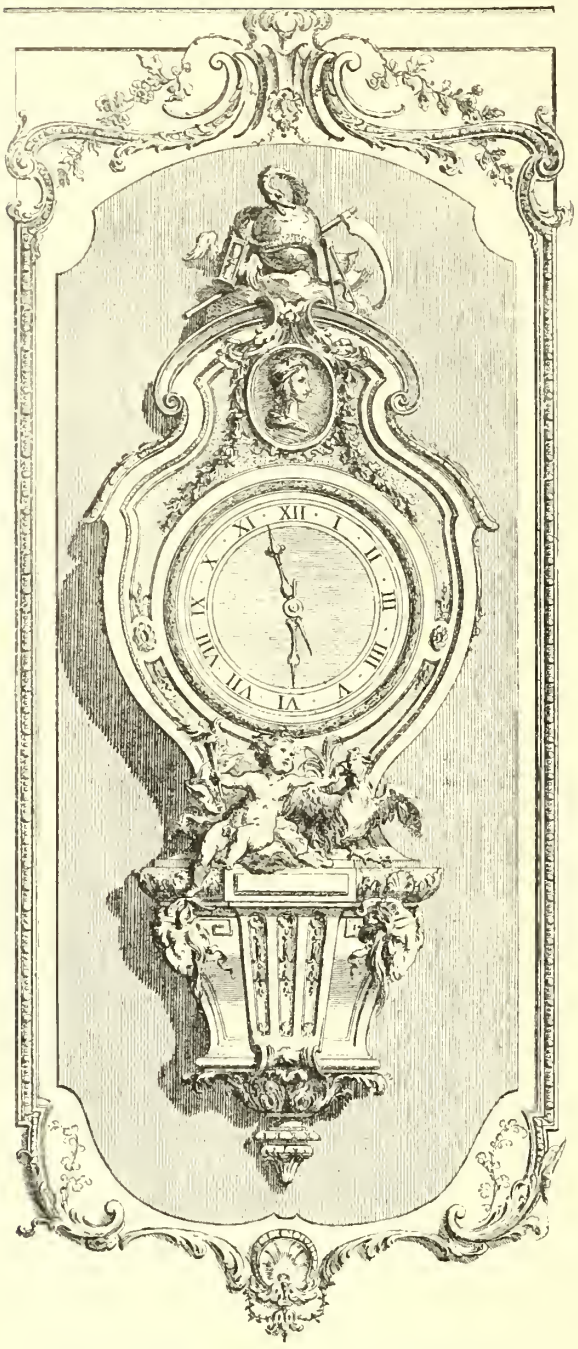
*) Formenſchatz der Renaiſſance No. 276, 188, 248; Jahrgang. 1879 No. 147.



342] Entwürfe zu Bronzeleuchtern und zu Metallbeſchlägen an Möbeln von G. M. Oppenort.

mäſsig hohen und breiten Doppelthüren auch in den Wohnungen — konform dem geſpreizten Weſen der Menſchen — zum guten Ton.

Ueber den Stil der *gewebten und geſtickten Wandbekleidungen* habe ich ſchon oben S. 131, 148, 235, 251 u. a. O. das Weſentlichſte geſagt. Wann endlich wird man dieſes herrliche Dekorationsmittel wieder ſeinem ganzen Werthe nach würdigen, ohne fortwährend ſein gutes Recht mit Füſsen zu treten! Es iſt ſo einfach über den Stil des Wandteppichs klar zu werden, und dennoch begegnen wir auf Schritt und Tritt den ärgſten Verſtöſsen. Da werden nach modern-franzöſiſchen Rezepten Atlas- und Velourſtreifen als »Füllungen« (Pannelen, panneaux) in hölzerne, wohl gar vergoldete Rahmen eingeklemmt, werden Muſter des italieniſchen Marmorſtils in die geduldige Seide hineingewebt u. ſ. w. Und der ganze Unſinn wiederholt ſich natürlich in ſtark vermehrter Auflage mit der Papiertapete, dem billigen Erſatz des Gewebes. Im Allgemeinen werden an die Qualität des Stoffes übertriebene Anforderungen geſtellt, man glaubt gemeinhin nicht ohne Sammet oder Atlas auszukommen, und zieht daher die den Schein dieſer Stoffe tragenden Papiertapeten einem einfachen Leinen-

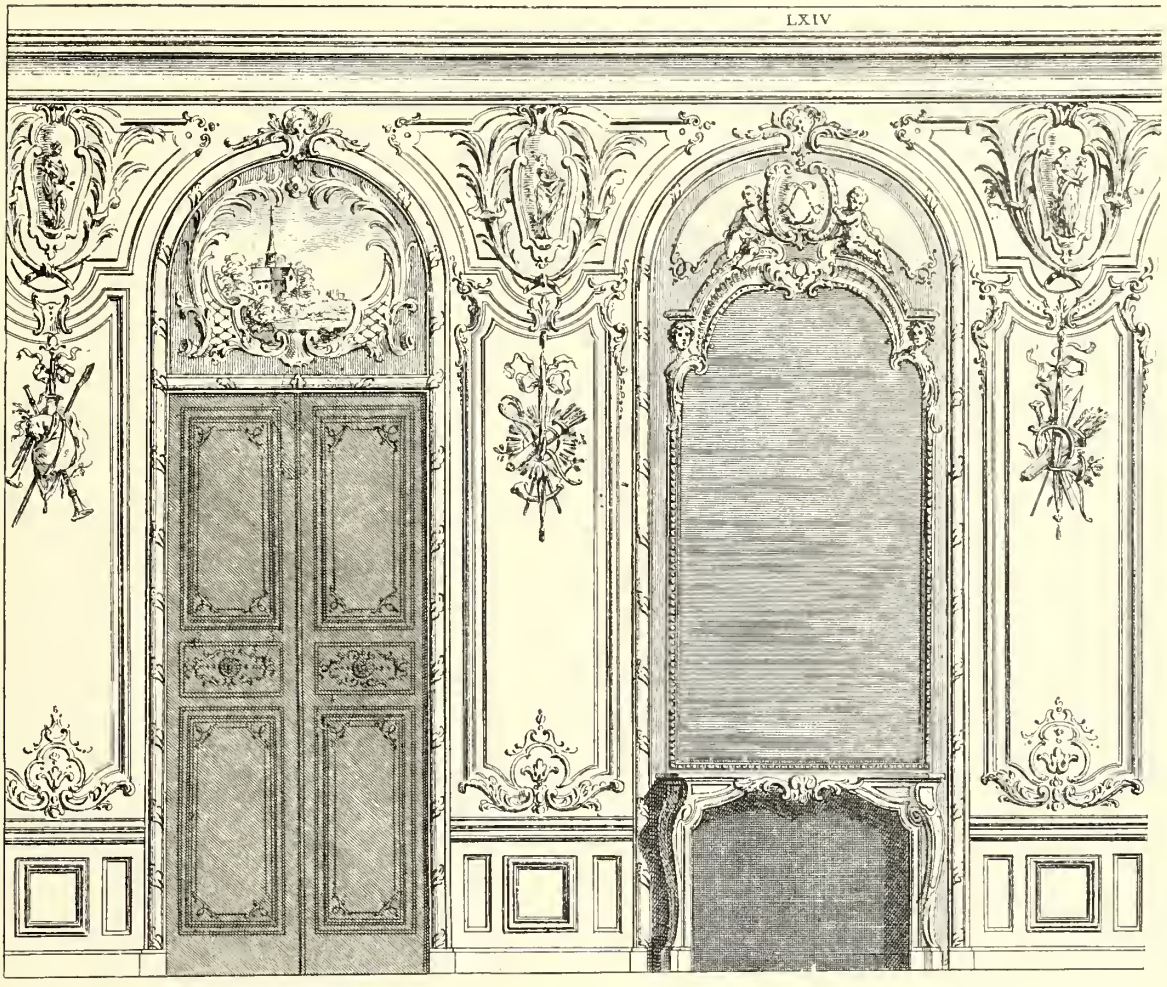


343] Wanduhr auf eigenem Feld von G. M. Oppenort.

und Wollenſtoff vor.*) Die prächtigen perſiſchen Leinentücher z. B., deren Fläche durch leicht geſchwungene Blumenranken, fabelhaftes Gethier etc. in Seidenſtickerei ſo liebenswürdig-ſtilvoll belebt iſt, eignen ſich nicht allein ganz vorzüglich zur Wandbekleidung, ſondern ſind auch ziemlich leicht zu imitiren — eine famoſe Aufgabe für unſere ſtickluſtigen Damen! Die ſchweren Bekleidungen in Sammet, Atlas und Brokat alter Fabrikation ſind ſo ſelten und theuer geworden, daſs es thöricht wäre, ihre Anwendung in gröſserem Umfang zu empfehlen; bei der Imitation derſelben genügen nicht die guten alten Muſter, auch die Färbung iſt eine ſehr ſchwierige Frage, welche bisher nur ausnahmsweiſe glücklich gelöſt ward. Direkt auf Kalkbewurf oder auf Sackleinen *gemalte* byzantiniſche, romaniſche und gothiſche Stoffmuſter ſind, geſchickt ausgeführt, einer mangelhaft gefärbten Weberei vorzuziehen. Auch die Bekleidung mit guten Gobelins (arrazzi) iſt ſchwer ausführbar: die alten, in Zeichnung und Farbe muſtergiltigen Stücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ſowohl die figurenreichen als die ſogen. »Verdüren« (vorwiegend Bäume und Landſchaft darſtellenden) ſind ſelten und koſtbar, für Deutſchland überdies durch hohe Zölle vertheuert;**) ihre ſtilgerechte Imitation iſt, weil zu koſtſpielig,

*) Auf guter Leinwand ſtehen ſehr ſchön und glänzend gewiſſe rothe, grüne, blaue und goldgelbe Farben; Verſuche, damit Wandbekleidungen herzuſtellen, würden freilich nur dann gelingen können, wenn die Beſtimmung der Muſter und Farben in die rechten Hände gelegt würde.

**) Die kunſtſinnigen Franzoſen laſſen dagegen alterthümliche Kunſt- und kunſtgewerbliche Gegenſtände als »Objects de collection« zollfrei eingehen! Wie beſchämend für uns!



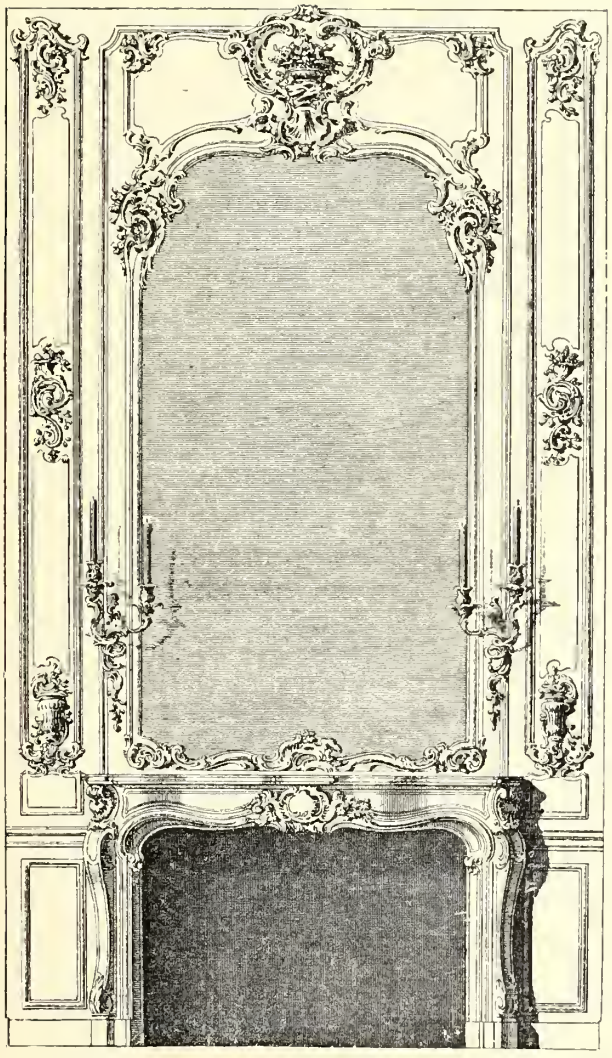
344] Wanddekoration von G. M. Oppenort.

über einzelne Verſuche nicht hinausgekommen; was aber die Produkte modernen Geiſtes anbelangt, ſo wurde ſchon oben S. 148 das Verdikt geſprochen. Auf grober Leinwand mit der Textur der Gobelins werden ſehr hübſche *gemalte* Imitationen hergeſtellt; gegen ihre Verwendung laſſen ſich die auf S. 146 ausgeſprochenen Bedenken freilich um ſo mehr einwenden, wenn es ſich um die täuſchende Nachahmung auffallend groſser und figurenreicher Stücke handelt. Die auf gewebten Grund gemalte Gobelinimitation, weſentlich nur eine Täuſchung über die Technik, kann uns deshalb leidlich genügen, weil wir neben der Farbe den Eindruck des gewebten Stoffes haben. Man hat auch verſucht, reiche Stoffmuſter auf rohe Gewebe zu *drucken*, aber ohne den Erfolg, welchen die geſchickte Hand des Malers erzielen kann. Gedruckte oder gemalte *Papiertapeten*

können in gleicher Weiſe nur dann befriedigen, wenn ihnen — wie das Ballin in Paris mit ſo groſser Meiſterſchaft zu Wege gebracht hat — eine texturähnliche rauhe Oberfläche verliehen wird. Nur fragt es ſich, ob es überhaupt Aufgabe der Papiertapete iſt, gerade die reichſten und koſtbarſten Gewebe zu imitiren. Giebt ſich das Papier ehrlich als das, was es iſt, ſo muſs es ſich auf leichte maleriſche Muſter beſchränken. In dieſer Beziehung hat der Louis XVI.-Stil mit ſeinen geſtreiften Tapeten, in welchen zarte Blumengewinde auf weiſsem Grund die Hauptrolle ſpielen, durchaus Muſtergiltiges geſchaffen. Nichts hindert aber, auf der Papiertapete, unter ſtiliſtiſcher Wahrung ihres ſtofflichen Weſens, ſelbſt zur Freiheit der Japaneſen fortzuſchreiten und Bilder des heiterſten Pflanzen- und Thierlebens anzubringen.

Die *Ledertapete* hat einen ganz eigenthümlichen Stil: der zäh-elaſtiſche Stoff iſt von der Natur gegeben, die Muſter werden theils plaſtiſch in denſelben eingepreſst, theils farbig aufgetragen; die Ornamentik kann und ſoll daher eine von derjenigen der Gewebe grundſätzlich verſchiedene ſein. Da die Preſſung ein leichtes Basrelief zur Folge hat, ſo erträgt die Ledertapete ſogar zarte Muſter des Stein- und Holzſtils (vgl. Fig. 317). Dem Leder ſind nicht nur durch gewiſſe Beizen brillante Farbentöne beizubringen, es nimmt auch vorzüglich metalliſche Pigmente an und ermöglicht dadurch Wirkungen, welche den Geweben verſagt ſind. Wegen ihres matten Glanzes eignet ſich die Ledertapete mehr für die oberen als für die unteren Wandpartien. Alles dies gilt auch von der, ſchwierig herzuſtellenden, Imitation in Papiermaché.

Die *Wandmalerei* auf Freskogrund oder rohem, ſandigem Kalkbewurf iſt mit der bereits (S. 386) beſprochenen Deckenmalerei im Prinzipe Eins, nur daſs an der Wand alles Dargeſtellte den Kopf oben hat und hier in Zeichnung und Farbe auf die ſonſtige Wanddekoration Rückſicht genommen werden muſs. Naturgemäſs kommen in horizontaler Entfaltung mehr Motive des irdiſchen Lebens in Betracht, ſtiliſirte Hiſtorien, Triumphzüge, Bacchanalien, Jagden, Wappen, in Blumenranken kletternde Kinder und Thiere u. ſ. w. Im bewohnten Zimmer wird ſich dieſe Malerei auf die obere Partie der Wand zu beſchränken haben. Als Untergrund iſt die warm grau-weiſse Naturfarbe des Kalkbewurfs allen weiteren Anſtrichen vorzuziehen (vgl. S. 138, 181). Wie die gewebte Tapete nur eine gewebte Borte haben ſoll, ſo die Wandmalerei nur eine gemalte Einfaſſung — wenn nicht die ſtruktiven Profile der Mauer ſelbſt Rahmen bilden. Es gibt kaum etwas Stilvolleres als eine weiſse Wand über



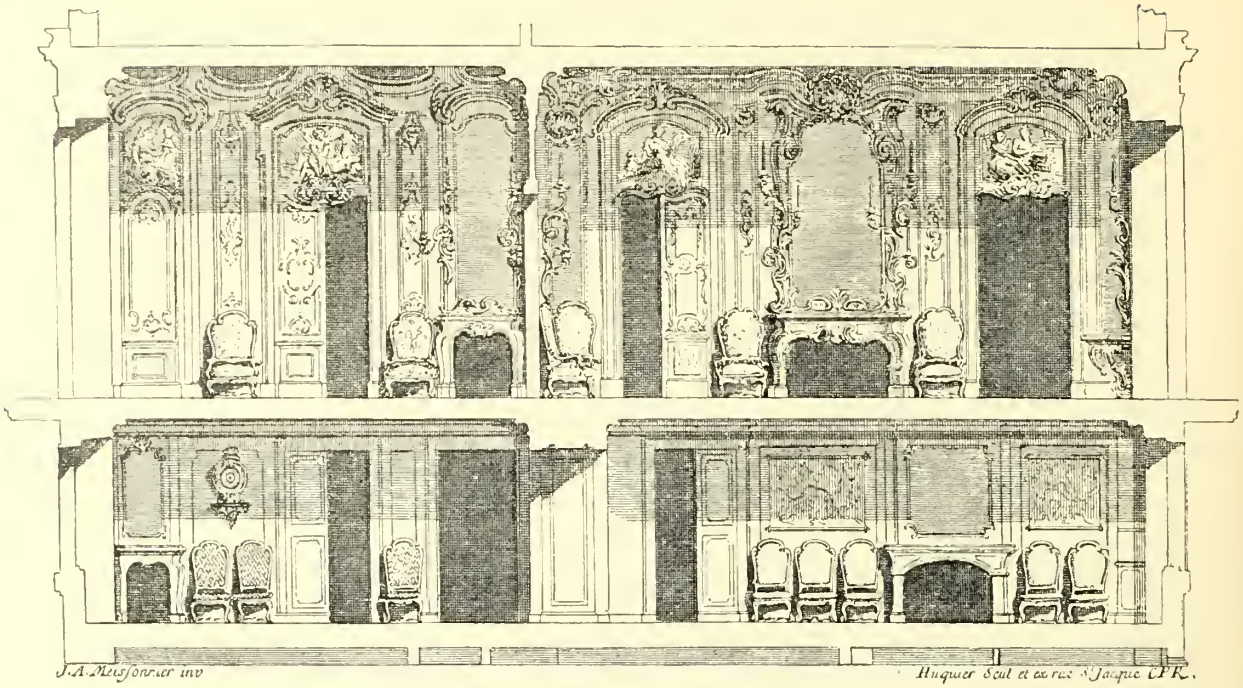
345] Kamin mit Spiegelaufſatz von C. E. Briſeux.

mannshoher Holzvertäfelung und unter hölzernem Plafond. Auf dieſem breiten naturfarbigen Fries können ſich dann die liebenswürdigen Geſtalten und Ranken ausdehnen, die wir in den deutſchen Holzſchnitten und Handzeichnungen, namentlich aber in den Glasmalereien und in der Bücherornamentik*) des 16. Jahrhunderts finden. Auf die Wiederbelebung der mittelalterlichen Geſtalten der Wandmalerei (S. 234) müſſen wir wohl verzichten, um ſo mehr haben wir ihren techniſchen Stil zu ſchätzen. Wer das Zeug dazu hat, der komponire etwas Neues, aber er achte die Prinzipien, durch deren Befolgung die Alten ſo Groſſes geleiſtet haben!

Die in der italieniſchen Prachtdekoration ſo hoch entwickelte Verbindung der Wandmalerei mit Stein- oder Stuckoplaſtik (S. 387) kann trotz allem Farbenreichthum doch mit ihren kühlen Materialien nicht wohl in unſeren nordiſchen Wohnräumen heimiſch werden. Um ſo mehr eignet ſie ſich für Bäder, Vorhallen und Räume, welche der Repräſentation gewidmet ſind. Eines der ſchönſten Beiſpiele auf deutſchem Boden, das von Italienern zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgeführte Bad im Fuggerhaus zu Augsburg, ſtellt Fig. 165 dar.

Marmor und *gebrannte Erden,* insbeſondere *Majolikaflieſen,* kommen als Wandbekleidungen für Badeſtuben, Küchen und Vorſäle, dann aber für wichtige

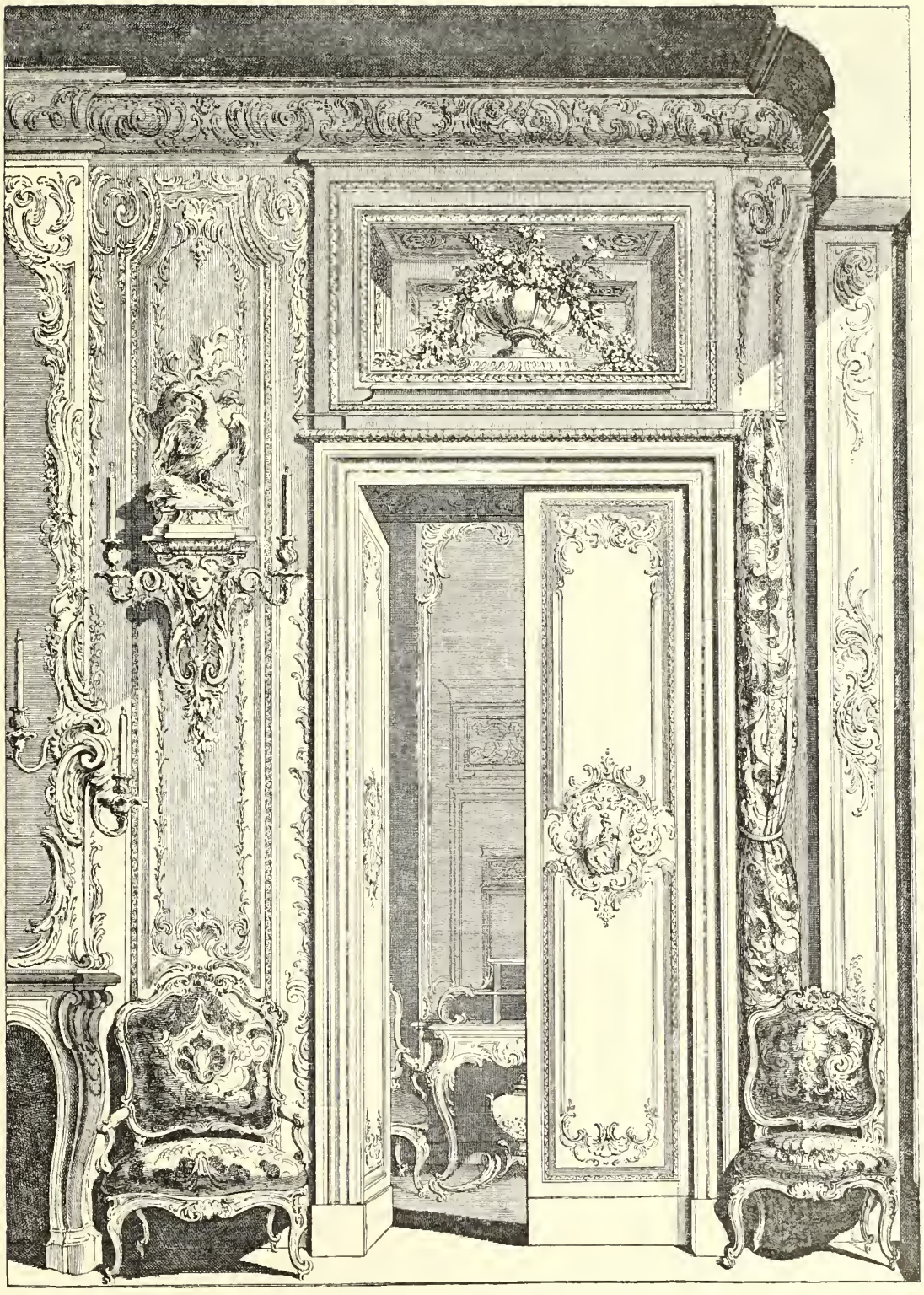
*) Die Beziehungen zwiſchen Miniaturmalerei und Bücherornamentik einerſeits und dekorativer (auch Fayence-Malerei), andrerſeits ſind äuſſerſt intereſſant. Als Quelle erſten Ranges für Studium und Praxis nenne ich *A. F. Butſch's* Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaiſſance, 2 Bde. mit ca. 250 Tafeln.



346] Entresol und Beletage von J. A. Meissonnier.

Partien des Wohnzimmers, für den Kamin und den Ofen in Betracht. Die Anwendung dieser Stoffe zu Friesen, welche die obere (Kalk-)Wand einfassen oder nur von der unteren (Holz-)Wand trennen, wurde schon angedeutet. Der *plastische* Stil ist im Wesentlichen auf einfarbige Marmorarten und Terrakotten beschränkt; für die Behandlung hat das Basrelief des frühen italienischen Pietradurastils (d. i. Hartsteinstils) mustergiltige Vorbilder geschaffen. Der gescheckte Marmor schliesst durch seine natürlichen Zeichnungen das Relief aus, wogegen die Produkte der Töpferei (namentlich Majolikaöfen) gleichzeitig das Relief und die Polychromie ertragen. Die *malerische* Behandlung der glatten Majolikafliesen beruht ungefähr auf denselben Prinzipien, wie die Wandmalerei auf naturfarbigem Kalkgrund, nur dass bei den ersteren glasirte Lasuren erscheinen und dass die Herstellung in kleinen Stücken, überhaupt die Technik und die Nachtheile des Brennens der Malerei wesentliche Beschränkungen auferlegen. Zusammenhängende Muster werden nach den herrlichen orientalischen Vorbildern so gemalt, dass die beim Brennen verdorbenen Stücke leicht zu ersetzen sind; am Einfachsten versieht man jede Fliese mit einer selbstständigen Zeichnung, wie es die Maler der alten Schweizer Majolikaöfen gemacht haben.

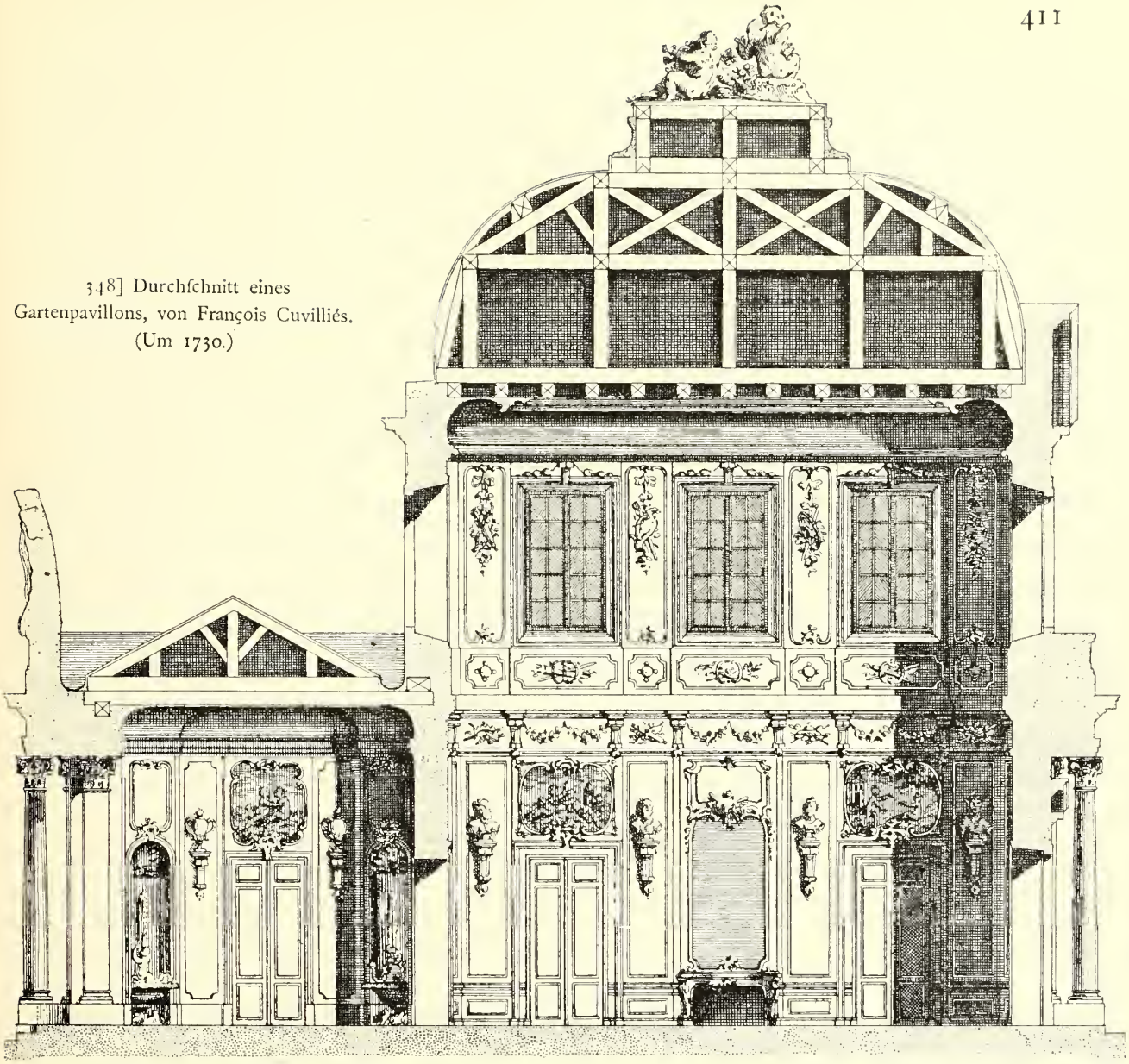
Der Ofen! Gepriesen sei der einsichtsvolle Mann — es wird wohl ein Germane gewesen sein — der zuerst auf die Idee kam, den offenen Rauchfang



347] Zimmerdekoration von J. A. Meissonnier. (Um 1735.)

ſeiner Halle mit einem Thongehäuſe zu umgeben! Vielleicht war das erſte Exemplar eine Art Backofen; jedenfalls hat der nordiſche Kunſtſinn und Humor im Laufe der Jahrhunderte dieſen braven Hausfreund mit beſonderer Zärtlichkeit ausgeſtattet. Das Prinzip des grünglaſirten Ofens mit breiter Baſis ward ſchon von der deutſchen Gothik gefunden und prächtig ausgebildet (vgl. S. 270). Ich vermuthe, daſs die erſten Oefen gemauert, mit Kalk verputzt und nur an einzelnen Stellen mit vertieften Kacheln verſehen wurden. Die Form der tiefen, ſchüſſelförmigen Kacheln gehört wohl noch dem 14. Jahrhundert an; ſpäter waren die ſchilderhausförmigen Kacheln mit Spitzbogen und Ranken oder Maſswerk beliebt, an den Bekrönungen und Geſimſen wurden Wappen, Thiere etc. angebracht. Eine der groſsartigſten Leiſtungen iſt der buntglaſirte Ofen aus dem Salzburger Kaſtell, deſſen Kacheln alle Formen und Farben der gothiſchen Wunderblume darſtellen. Dieſen ſtil- und kraftvollen gothiſchen Bildungen des Ofens hat die Renaiſſance eigentlich nur *ihre* architektoniſchen und ornamentalen Details hinzugefügt, die Geſimſe und Frieſe verfeinert und ihre beliebten mythologiſchen, bibliſchen und zeitgenöſſiſchen Schildereien auf den zum Theil ſehr groſsen Kacheln angebracht; techniſch Selbſtſtändiges leiſtete ſie dagegen in der farbigen Behandlung des Majolikaofens (vgl. S. 198), welcher hauptſächlich in der Schweiz ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts künſtleriſch entwickelt worden iſt. Allen anderen voran ſteht der Name des Nürnbergers *Auguſtin Hirſchvogel*. Seine wirklich monumentale Höhe erreichte dieſer Kunſtzweig in der Schweiz und ſpeziell in Winterthur unter den Händen der Maler- und Hafnerfamilie *Pfau*, zu Anfang und um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Die in Fig. 156, 227 und 255 abgebildeten Oefen ſind ſchweizeriſchen Urſprungs. Aber auch in Tirol, Bayern, Schwaben, Franken wurden die buntglaſirten Oefen hergeſtellt, welche Lübke ſehr richtig als »illuſtrirte Prachtausgaben deutſcher Hauspoeſie« bezeichnet hat. Von den Eigenthümlichkeiten der Farben und Techniken können ſelbſtverſtändlich nur die alten Originale*) einen Begriff geben; was die Formen anbelangt, ſo geben unſere Abbildungen zahlreiche Beiſpiele der in den verſchiedenen Perioden der Renaiſſance gebräuchlichſten Anordnungen. Der Ofen wird hier nicht ſtiefmütterlich als ein nothwendiges Uebel, ſondern als Haupt-

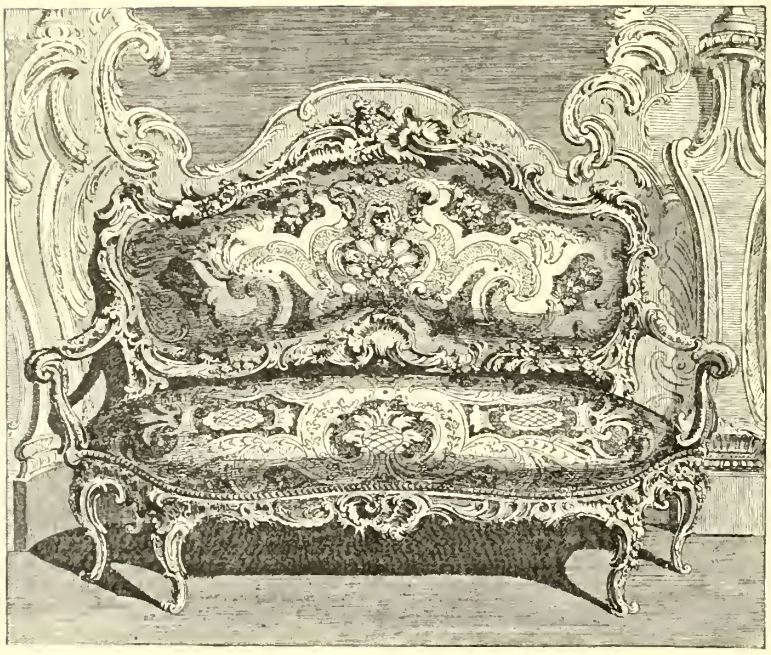
*) Eine beſonders reiche Sammlung an deutſchen Oefen beſitzt das Germaniſche Muſeum zu Nürnberg. Leider gehen die ſchönſten alten Majolikaöfen fort und fort in's Ausland. Mit einer Million Mark jährlich könnte Deutſchland ſeine zum Verkauf kommenden alten Kunſtſchätze als öffentliches Eigenthum erwerben — jetzt müſſen wir ſehen, wie fortwährend das Schönſte und Beſte nach England, Frankreich und Amerika wandert, ohne die Hoffnung, dieſe Sachen jemals wieder zurückzubekommen.



348] Durchſchnitt eines Gartenpavillons, von François Cuvilliés. (Um 1730.)

ſtück der Dekoration behandelt; mit der breiten Sitzbank tritt er ſtark und anſpruchsvoll weit in das Zimmer vor und gibt dieſem ein eigenthümliches nordiſches Gepräge, um ſo mehr, wenn auch die benachbarten Theile der Wand mit Kacheln bez. Flieſen bekleidet ſind. Dieſen Charakter hat der deutſche Ofen bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts bewahrt.

Ein neues Prinzip brachte der *Rococoſtil* auf: Der ganze Ofen wurde nun nicht mehr aus vielen gepreſsten Kacheln, ſondern aus wenigen, frei modellirten, groſsen Verſetzſtücken gebildet, wobei oft der ganze Aufſatz mit Durchſicht ein *einziges* Stück bildete. Die Glaſurfarben waren ſchwarzbraun,

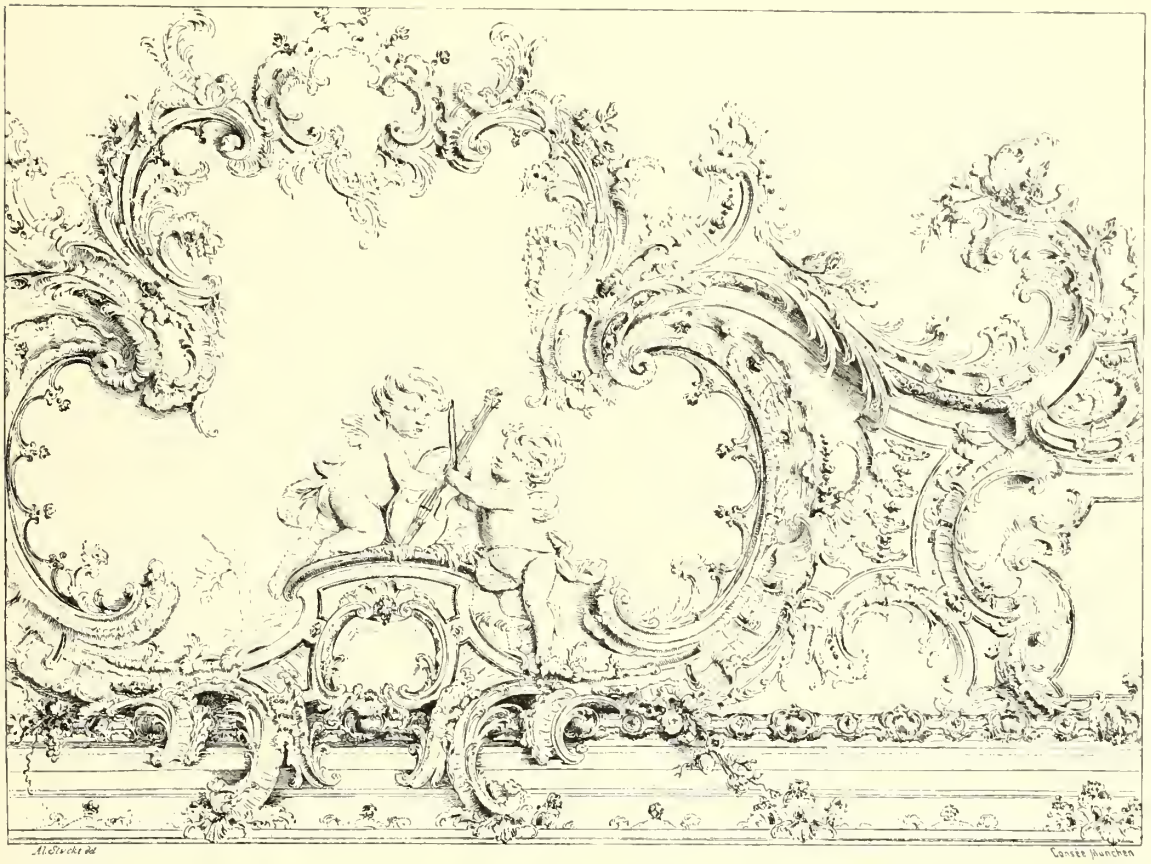


349] Kanapee mit vergoldetem Geſtell, von J. A. Meiſſonnier.

blau, gelb, ſeltener grün, oft auch wurden mehrfarbige Blumen und Ornamente auf weiſsem Grunde angebracht. Während der Zopfzeit waren namentlich die ſandſteingrauen und marmorirten Glaſuren beliebt. Heute kömmt die Prachtgeſtalt des Renaiſſanceofens wieder zu Ehren. Nur ſollte man bei der ſchwungvoll betriebenen Imitation nicht bloſs das Relief der einzelnen Kacheln, ſondern auch die alte Färbung und die ganze kraftvolle Konfiguration des Baues im Auge behalten; während die letztere häufig zu mager und zimperlich ausfällt, geräth man mit der Farbe oft in allzu matte, dunkle Töne. Der grüne Ofen namentlich ſoll ein friſcher, lebenswarmer Kamerad ſein. Der polychrome Majolikaofen wird ſo lange ein unerſchwinglicher Luxusartikel bleiben, als es an Malern (bei der Abundanz unſerer Akademien faſt unglaublich!) fehlen wird, welche ſich mit Beſcheidenheit und Geſchicklichkeit dieſem Geſchäfte widmen. Die Uebermalung von Oefen wäre für manchen Kunſtjünger eine beſſere Aufgabe als die Anfertigung unverkäuflicher Staffeleibilder. — Der *eiſerne* Ofen iſt neben ſeinem thönernen Bruder ſehr im Nachtheil, wenn es ſich um farbige Erſcheinung und Nachhaltigkeit der Erwärmung*) handelt; nicht unerwähnt will ich jedoch laſſen, daſs auch die alten prächtigen Eiſenöfen (16. und 17. Jahrhundert) mit ihren groſsen figurenreichen Tafeln ſehr gut nachgebildet worden ſind.**)

*) Dieſe wird bedeutend ſicherer gemacht, wenn man aus dem Ofen alle ſogen. Durchſichten und Eiſenröhren verbannt, weil das bloſsliegende Metall die Abkühlung des ganzen Ofens beſchleunigt.

**) Die groſsen Eiſenplatten laſſen ſich für unſeren fortgeſchrittenen Ofenbau nur dann verwerthen, wenn ſie als äuſsere Verkleidung für einen gemauerten Körper dienen. Auch die meiſten alten Thonöfen ſetzen ein Syſtem moderner Züge im Innern voraus. Ich habe in dieſer Weiſe 10 alte Oefen, darunter 5 im Rococo- und 2 im Zopfſtil mit brillant modellirten Ornamenten, in meinem Hauſe aufbauen laſſen; ſie heizen vortrefflich!



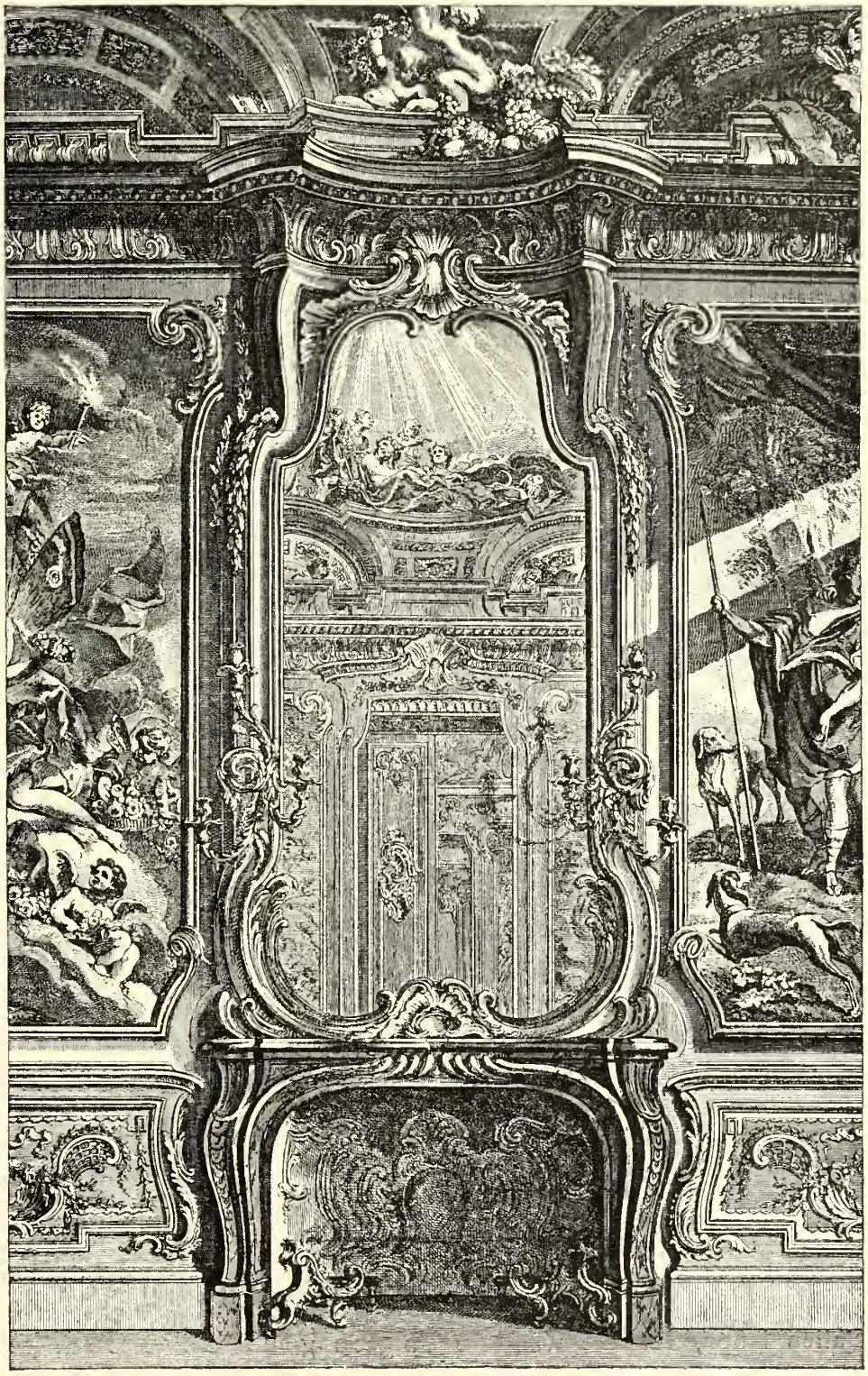
350] Theil eines Plafonds mit ſtuckirten und theilweiſe vergoldeten Ornamenten im Schloſſe zu Bruchſal.

Ob auch der *Kamin* (caminus d. i. eigentlich Schmelzofen, franz. cheminée) als gebildeter Rauchfang ein Sohn des Nordens iſt? Die altrömiſche, den Hausgöttern geweihte Feuerſtätte (focus) ohne Schornſtein muſs doch eine ſehr ſchlimme Einrichtung geweſen ſein, geradezu unerträglich in unſerem winterlichen Klima. Schon das nordiſch Romaniſche hat denn auch den Rauchfang dekorativ behandelt (Fig. 141), und die Gothik hat in ihrer Weiſe daraus ein Prachtſtück der Steinhauerkunſt gemacht (Fig. 143, 144, 146). Es entſpricht dem nordiſchen Prinzip des weit vorſpringenden Mantels, daſs in dieſen Bildungen der Aufſatz des Kamins in dem nach oben ſich verjüngenden Rauchfang ſelbſt beſteht. Auch die Renaiſſance rechnete Anfangs mit dieſem ſteilen Rauchdach (Fig. 116), und in Deutſchland war daſſelbe noch ziemlich ſpät beliebt (Fig. 191). Dem vollendeten italieniſchen Stil dagegen war ein ſtarker geſimsartiger Abſchluſs (Fig. 165) ſympatiſcher, über welchem ſich dann wohl auch ein architektoniſcher Aufſatz mit horizontalen Gliederungen erhob. Vielleicht das Prächtigſte in dieſer

Art iſt der bekannte Entwurf von Hans Holbein (Fig. 121); in Fig. 182 finden wir ein Beiſpiel aus der niederländiſchen Spätrenaiſſance. Schon ſeit *Serlio* brachte man über den Kaminen phantaſtiſche Dekorationen von Voluten, Muſcheln, Figuren und Medaillons an (Fig. 207), für welche *Dietterlin* eine deutſche Grammatik geliefert hat (Fig. 225). Nach den etwas nüchternen Bildungen unter Louis XIII. folgten die figurenreichen, oft ſchwulſtig überladenen »cheminées à l'Italienne« von *Le Pautre* (Fig. 322), endlich ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts die noch jetzt in den »Salons« beliebten »cheminées à la royale« mit Spiegel, Standuhr, Vaſen u. dgl. Wenn wir jetzt in Deutſchland die Kaminform noch beibehalten, ſo dient ſie in der Regel nur als dekoratives Kleid für einen eiſernen Füllofen; in Fig. 239 iſt dies ſehr nett mit Hilfe des deutſchen Rauchfanges durchgeführt, wobei das Feuerloch durch ein ſchönes vergoldetes Eiſengitter verdeckt iſt. Das vornehmſte Material für die ſtruktiven Theile des Kamins iſt Marmor; nichts hindert aber daran, auch polychrome Majolikafliеſen oder grünglaſirte Kacheln dazu zu verwenden. In ſehr groſsen Zimmern iſt die Anbringung eines Ofens *und* eines Kamins wohl zu rechtfertigen. Man achte darauf, daſs der Feuerboden in der Tiefe der Mauer nicht höher gemacht wird, als der Fuſsboden des Zimmers. Man nimmt dazu am Beſten Platten von Ziegelſtein, welche vom Holzboden durch einen eingelegten Marmorfries getrennt werden. Die Rück- und Seitenwände des Feuerlochs werden mit ornamentirten Eiſenplatten verkleidet.

Wenn auch der Grundſatz feſtgehalten werden muſs, daſs *Schränke* und *Geräthe* mobil d. h. verſtellbar ſein ſollen, ſo können doch — von den eigentlichen tief eingelaſſenen Wandſchränken abgeſehen — einige flache Gehäuſe mit der Vertäfelung verbunden werden. Es ſind dies namentlich Büchergeſtelle, Uhrengehäuſe und Waſchvorrichtungen. Bedingung iſt, daſs ſie nicht zu weit aus der Wand heraustreten, deshalb ſind ſie insbeſondere da am Platze, wo ſie einfach eine Ecke des Zimmers ausfüllen. Beiſpiele in Fig. 175, 235, 246, 251, 252 etc.

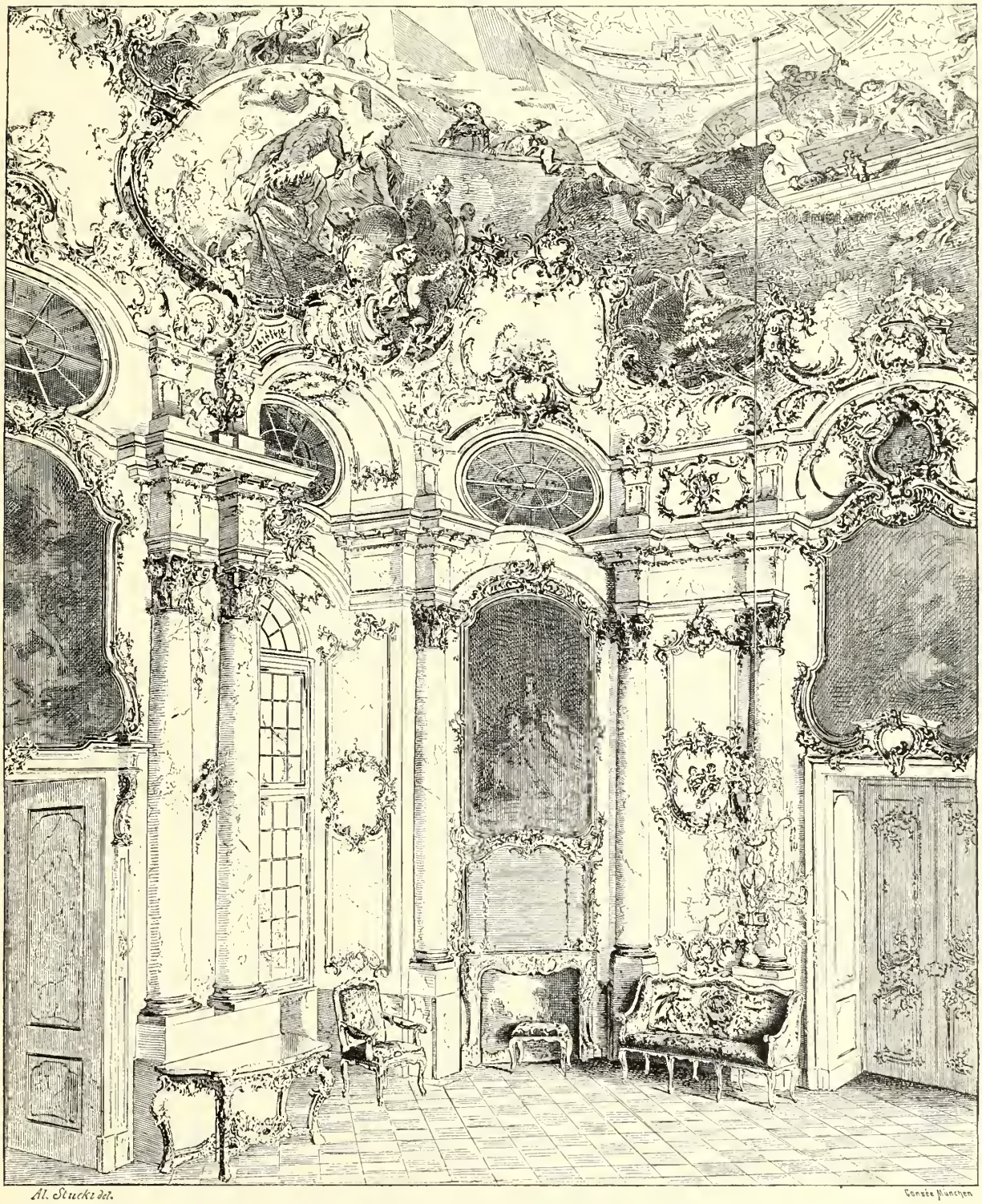
Vom *beweglichen Wandſchmuck* ſind in erſter Linie die *eingerahmten Tafelbilder* zu nennen. Darunter verſtehe ich farbige Darſtellungen, welche nicht ſowohl einem obligaten Wandbekleidungsſtoffe ornamentale Dienſte leiſten, ſondern ſelbſtändig illuſionbereitend wirken ſollen. Ihre Technik ſucht daher rückſichtslos die vollkommenſten Mittel: ſie benutzt als Malgrund Leinwand, Holz, Kupfer, Pappe, Kreidegrund etc., ohne daſs wir (wie beim gewebten und



351] Kamin und Spiegeldekoration von J. A. Meissonnier.

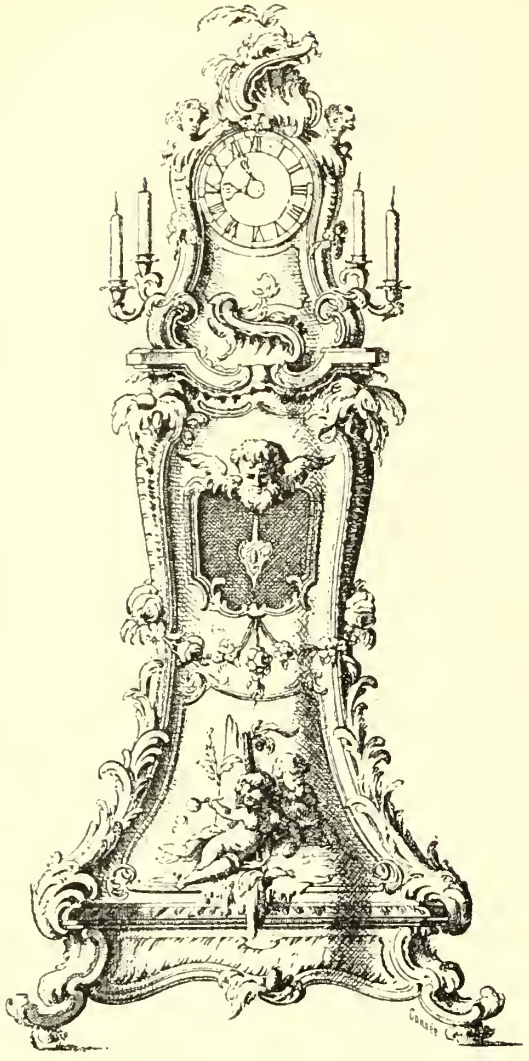
beim Freskobild) die natürliche Struktur dieſer Materialien unter der Malerei erkennen müſsten; es iſt auch ganz gleichgiltig, welche Pigmente und Bindemittel der Maler anwendet, wenn er nur ſeinen Zweck erreicht, nämlich eine ſcheinbar lebensvolle Wirklichkeit hinzuzaubern. Da nun aber ſeit den beiden van Eyck die Technik des Oelgemäldes (incl. Tempera und Enkauſtik) als die vollkommenſte anerkannt iſt, ſo muſs daneben jede andere Maltechnik, ſoweit es ſich um eingerahmte Wandbilder handelt, als »nicht wohlgeboren«, als nicht ganz ſtilvoll erſcheinen. Die Zeiten des Kunſtverfalls ſind weſentlich dadurch charakteriſirt, daſs man häufig die Maximen des Tafelbildes auf die ornamentale Stoffbemalung anwendete und umgekehrt; auch heute noch wird darin vielfach gefehlt (ein Beiſpiel S. 148; Aehnliches lieſse ſich aus dem Bereiche faſt aller maleriſchen Techniken berichten). Das Tafelbild braucht nothwendig einen *plaſtiſchen Rahmen* ſowohl zu ſeiner Iſolirung als zu ſeiner Verbindung mit der Wand, dann aber auch, weil gerade die täuſchende Natürlichkeit ſofort als Werk von Menſchenhand erkannt werden ſoll (S. 142); aus dieſen Gründen ergibt ſich als beſte Form eine ſolche, bei welcher der Rahmen, von Innen nach Auſsen abgeflacht, auf der Wand anliegt, während das Bild ſelbſt merklich hervortritt. Für kleine Bilder verhältniſsmäſsig breite, für groſse Bilder verhältniſsmäſsig ſchmale Rahmen. Ueber die Beleuchtung der Oelbilder vgl. S. 159.

Dieſes ganze wichtige Kapitel mit wenigen Sätzen erſchöpfen zu wollen wäre anmaſsend; aber Eines ſollte über allen Zweifel erhaben ſein: wenn das Oelbild ein wirklicher »Zimmerſchmuck« und nicht blos eine kolorirte Idee oder ein techniſches Kunſtſtück ſein, wenn es alſo *dekorativ* wirken ſoll, ſo muſs es mit der übrigen Dekoration harmoniren. Da wir aber mit gutem Recht für unſere deutſche Wohnung prinzipiell warme, behagliche, liebenswürdige und feine Eindrücke verlangen, ſo muſs auch das Staffeleibild dieſen Anforderungen gerecht werden. Nicht Alles, was überhaupt gemalt werden kann, iſt hier am Platze, und kein Bild wird nur deſshalb hoffähig, weil es »gut gemalt« iſt. Das Bild muſs vielmehr der intellektuellen und ſinnlichen Geſammtſtimmung des Raumes entſprechen, der »Temperaturunterſchied« zwiſchen dem Bilde und der ganzen Dekoration darf kein zu groſser ſein. Selbſt die Landſchaft muſs ſich's gefallen laſſen, für die wärmere Umgebung um einige Grade geſteigert, von der kalten Wirklichkeit in die warme Illuſion umſtiliſirt zu werden (vgl. S. 188). Sodann rein äſthetiſche Erwägungen: Lebensgroſs, wie wir ſelbſt,



352] Partie des grofsen Saales im Schloffe zu Bruchfal, erbaut von Joh. Balth. Neumann feit 1743.

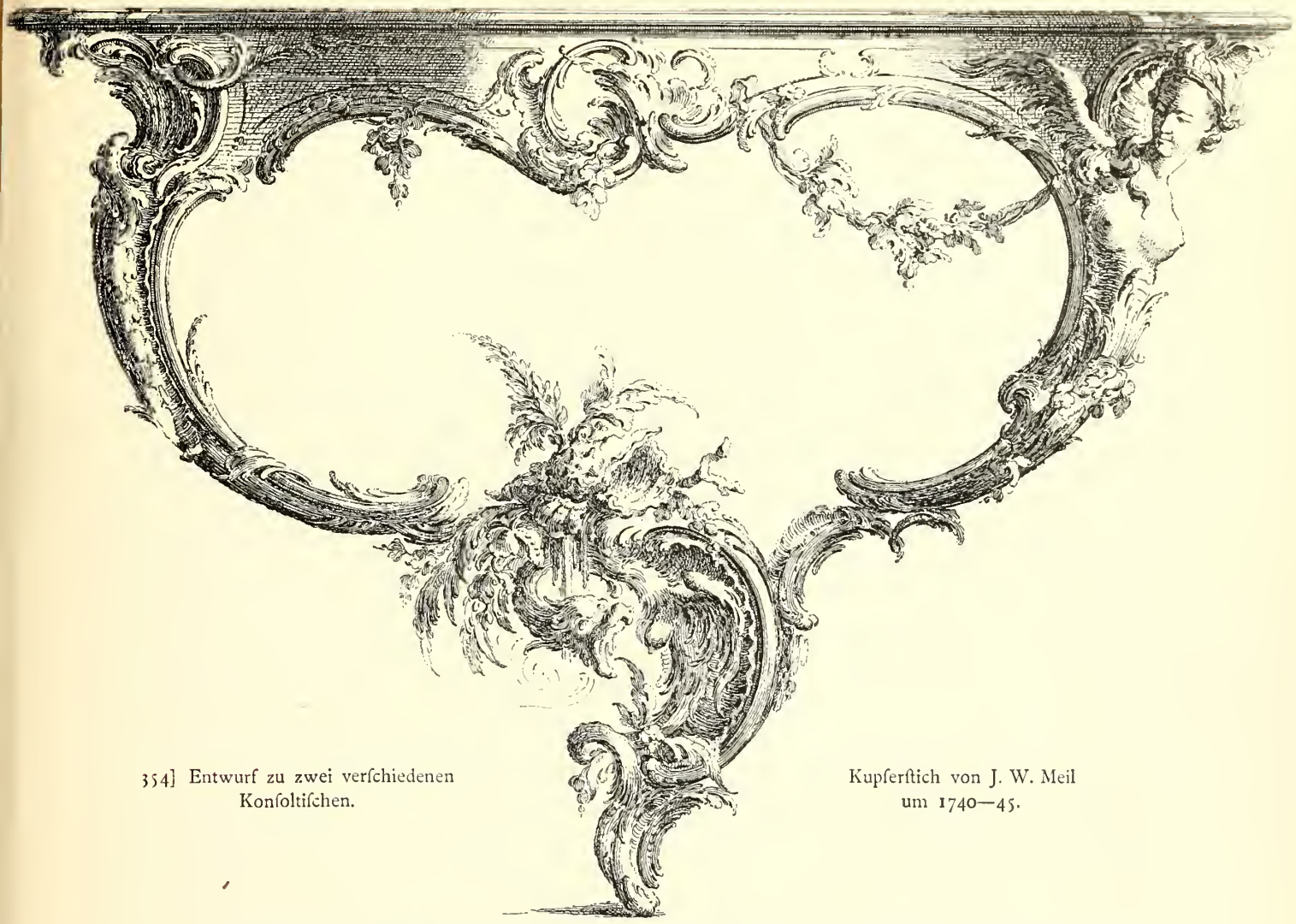
Das Ornamentwerk im zierlichften Rocailleftil; die ftarken Halbfäulen, fchon antikifirend, entfprechen nicht mehr der Idee des Rococo (vgl. S. 336).



353] Entwurf zu einer Standuhr von J. M. Hoppenhaupt.

wollen wir nur Menſchen und Weſen um uns abgebildet ſehen, deren Geſellſchaft uns in Wirklichkeit angenehm oder doch nicht unintereſſant ſein würde. Darum haben die alten Meiſter wohlweislich widerliche Menſchen und Szenen ſo klein gemalt, daſs man ſie nur in nächſter Nähe erkennen konnte, aber nicht durch eine allzu zudringliche Erſcheinung derſelben beläſtigt wurde. Die horizontale Theilung der Wand mit kräftigem Geſims in Manneshöhe kömmt dieſer Regel zu Hilfe: unten haben die Miniaturen, die kleinen Genreſzenen u. dgl., oben die groſsen Porträts, Madonnen, Stillleben, Landſchaften etc. ihren Platz. Es fehlt auch nicht an Beiſpielen, wo die obere Wand in Korreſpondenz mit den unteren Gliederungen in Felder eingetheilt iſt, deren jedes ein genau abgepaſstes Oelbild einſchlieſst. Immer aber müſſen ſolche Tafelbilder, im Gegenſatz zu den gewebten und Freskobildern, einen *plaſtiſchen* Rahmen haben. Dasſelbe gilt vom *Spiegel,* welcher uns ebenfalls keine nach den Anforderungen einer gewiſſen Technik ſtiliſirten Bilder, ſondern den Schein der Wirklichkeit zurückſtrahlen ſoll. Den wichtigen Unterſchied zwiſchen Porträtſpiegel und rein dekorativem Spiegel habe ich ſchon S. 154 beſprochen.

Die *unter Glas* eingerahmten Bilder können (etwa mit Ausnahme gröſserer Farbendrucke und Paſtellgemälde) nicht als »dekorativer« Wandſchmuck im eigentlichen Sinne gelten. Gleichwohl iſt auch hier in der Geſammtſtimmung des bürgerlichen Rococo- und Zopfſtils ein gewiſſer gemüthlicher Effekt durch geſchickte Gruppirung und mit Hilfe hübſcher Umrahmungen zu erzielen. (S. 152 & 364.) Groſse ſchwarze Kupferſtiche mit ſehr breitem weiſsem Rand fügen ſich kaum in den Rahmen einer vornehmeren Dekoration, faſt eher noch Photographien mit dem warmen röthlich-braunen Ton; hat bei den Kupferſtichen avant la lettre der weiſse Rand wenigſtens noch einen Liebhaberwerth, ſo iſt er bei den Photographien gänzlich überflüſſig.



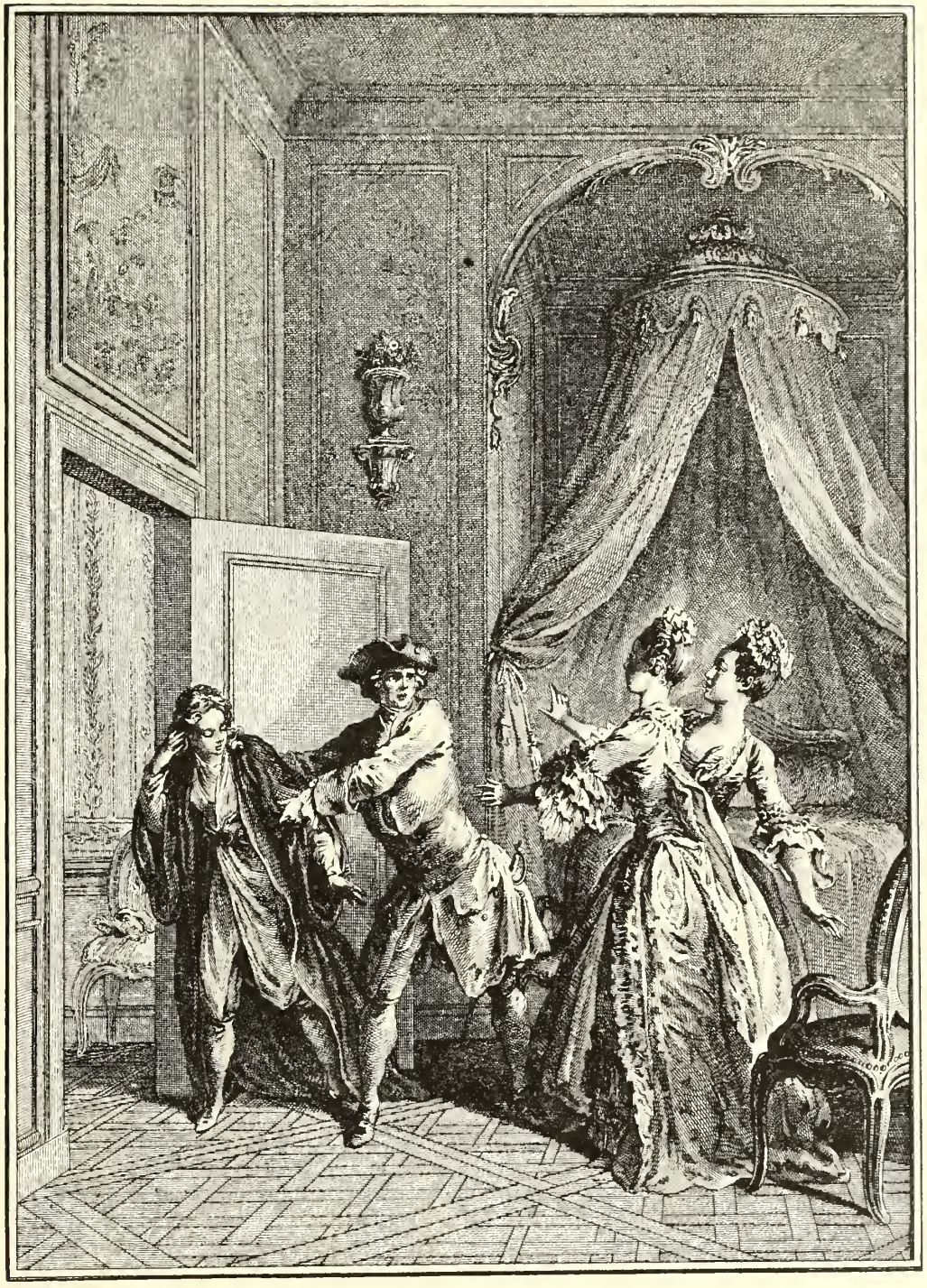
354] Entwurf zu zwei verſchiedenen Konſoltiſchen.

Kupferſtich von J. W. Meil um 1740—45.

Ueber das *Fenſter* als Lichtquelle und ſeine inneren Vorhänge iſt ſchon S. 162 ff. geſprochen worden, ebenſo über den *Erker*. Nur die Gewohnheit läſst uns vergeſſen, daſs, ſo nothwendig auch die Beleuchtung ſelbſt iſt, die Lichtöffnung eigentlich doch eine grelle Unterbrechung der Dekoration bildet. Wir können ihre Härte mildern, indem wir zunächſt die Vorhänge zu farbigen Vermittlern machen. Ich bekenne ganz offen, daſs ich über dieſen Punkt, trotz häufiger Verſuche, noch keine feſte Meinung gewonnen habe. Im Allgemeinen ſcheint mir ein gewiſſes komplementäres Prinzip groſse Berechtigung zu haben, ſo zwar, daſs der Vorhang gerade diejenigen farbigen Elemente enthalten ſoll, welche in der übrigen Dekoration des Zimmers, namentlich den benachbarten Wandpartien, nicht ſtark vertreten ſind. In der Verlegenheit hat man zu dem neutralfarbigen Weiſs gegriffen, welches ſich überdies als eine Art Empfehlungskarte der Hausfrau darſtellt; kaum entbehrlich iſt daſſelbe, wenn ein

doppelter Vorhang beliebt wird, in welchem Falle der kleinere ſehr nett aus Leinwand mit geſtickten Einſätzen gemacht wird.*) Ein wenig Weiſs am Fenſter iſt namentlich dann gut angebracht, wenn die übrige Zimmerdekoration davon nicht viel enthält; wie im orientaliſchen Teppich werden dadurch alle anderen Farben gehoben. Sehr verwendbar für den langen Vorhang ſind die polychromen orientaliſchen Stoffe, ſowohl die ſtarken, teppichartig gemuſterten Portièren aus Wolle, als die ſeidenen Tücher mit horizontalen Streifen. Das bunte Kribbelkrabbel engliſcher Teppiche ſcheint mir für den Vorhang, welcher beruhigen ſoll, unpaſſend. Für einfarbige Vorhänge ſehr gut die Textur des ſogen. Granitſtoffes, der jetzt in den feinſten Nüancen zu haben iſt. Die Stilloſigkeit lebensvoller Muſter habe ich S. 133, die Verkehrtheit der Verwendung derſelben Farben an Vorhängen und Möbeln S. 173 und die bezügliche Sonderſtellung der Rococo- und Zopfdekoration S. 123 beſprochen. Enthält die Fenſterlaibung polychrome Bemalung auf weiſsem Grunde (wie in Fig. 185, 187), ſo iſt der Vorhang als Lichtvermittler überhaupt überflüſſig. Im Rococozimmer ſind Vorhänge aus einfarbig hellblauem, hellgrünem, gelbem oder fleiſchrothem Atlas leicht zu fälteln, wodurch die Lichter und Schatten des vornehmen Stoffes »geweckt« werden. Im mittelalterlichen und Renaiſſance-Zimmer bilden die *Butzenſcheiben* abgleichende und beruhigende Lichtvermittler, gleichzeitig machen ſie durch die Konturen der Bleieinfaſſung und die ſtereoskopiſchen Reflexe des Glaſes (man ſehe nur die einzelnen Scheiben abwechſelnd mit dem linken und dem rechten Auge an!) die Fläche des Fenſters an ſich zu einer eigenartigen Dekoration, welche allerdings im Vergleich mit den zufälligen, oft kühlen und grellen Ausſichten auf die Straſse einen ſtilvollen, harmoniſchen Eindruck machen kann, auch ohne allen und jeden Vorhang (in Fig. 180, 210). Nebenbei ſind die Butzenſcheiben treffliche Lichtzerſtreuer, die Beleuchtung des Zimmers wird durch ſie gleichmäſsiger, andrerſeits freilich nehmen die Bleifaſſungen viel Licht weg. Alte oder gut imitirte Glasgemälde wirken im Wohnzimmer nur in den *oberen* Partien der Fenſter und in Verbindung mit Butzenſcheiben oder rautenförmigen Scheiben ſtilvoll; die letzteren (vgl. Fig. 252) haben vor den erſteren gröſsere Durchſichtigkeit voraus (die Auſsenwelt erſcheint uns wie ein Moſaik-

*) Ich verzichte auf eine eingehende Beſprechung der verſchiedenen Muſter in Mullſtoffen, auch der ſogen. »*Stores*«, welche das Fenſter in ſeiner ganzen Breite bedecken etc. Die Anwendung ſolcher »Fenſterſchleier« ſcheint mir, ſofern es ſich nicht um die Verdeckung eines läſtigen Vis-à-vis handelt, doch gar zu ſehr Modeſache zu ſein. Daſs ſie die Blicke von der Auſsenwelt abziehen, iſt zweifellos. Die »hiſtoriſchen Stile« kannten dergleichen nicht.



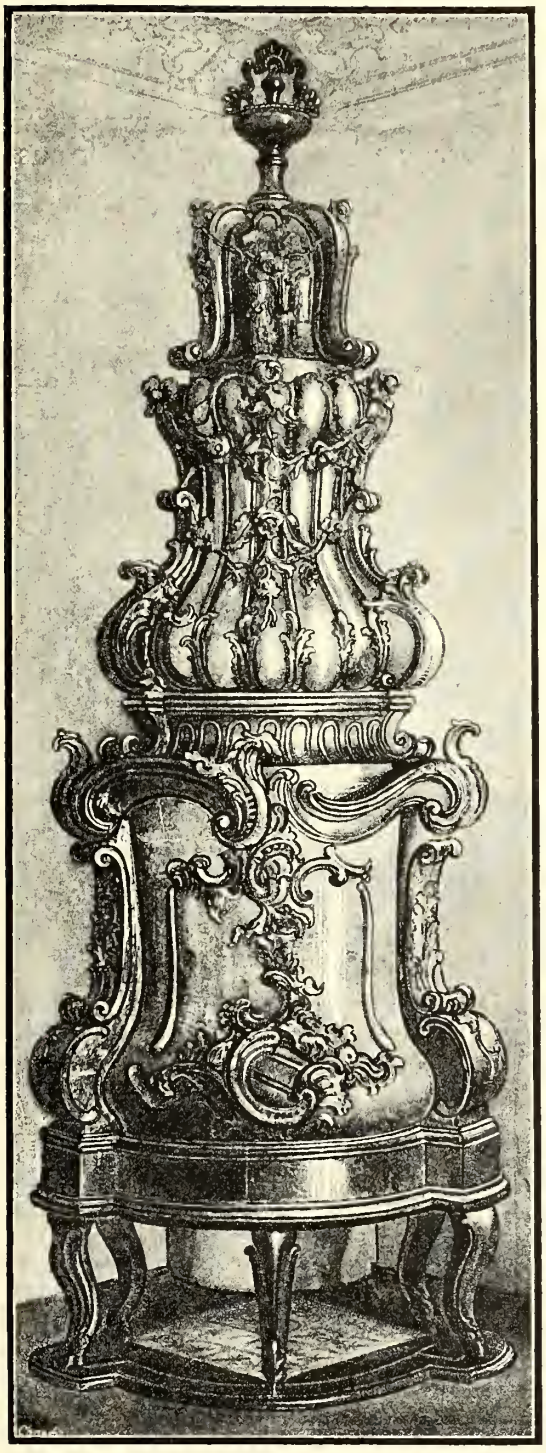
355] Pariſer Interieur um 1760 von H. Gravelot.

bild), entbehren aber die ſtereoskopiſche Erſcheinung und Lichtzerſtreuung; Rautenfenſter aus verſchiedenfarbigen Gläſern thun dem Auge wehe und beeinträchtigen die ganze Dekoration. Ueberhaupt iſt vor dem *Zuviel* an farbigen Unterbrechungen der Lichtquelle zu warnen. Eine ſchöne Ausſicht in's Grüne oder auf freie Plätze, gute Architekturen etc. ſollten wir uns dadurch nicht verkümmern; hier bekenne ich mich offen als Verehrer der Spiegelſcheibe.

Im vorigen Jahrhundert waren *Innenläden* an den Fenſtern ſehr beliebt, welche bei Tage mehrfach zuſammengelegt in der Laibung verborgen waren, Abends aber ausgebreitet, mit ihren vergoldeten Leiſten und Ornamenten die Fenſterfläche in Harmonie mit der übrigen Täfelung reich dekorirten.

Der *Erker*, eine uralte orientaliſche Erfindung, iſt von den germaniſchen Völkern in allen nur denkbaren Formen kultivirt worden. Im deutſchen Wohnzimmer war er von jeher nicht blos ein freundlicher Lichtſpender (S. 166), ſondern der Lieblingsplatz der Inſaſſen, von dem aus der Blick in die ſonnige oder ſtürmiſche Landſchaft hinausſchweifte oder dem Getriebe auf der Straſse folgte, der Lieblingsplatz der fleiſsigen Frauen und der zechluſtigen Männer. Schon im Mittelalter ward der Erker auch der Erbe des altgermaniſchen erhöhten Ehrenſitzes des Hausherrn; noch heute laſſen wir gern eine oder zwei Stufen zu ihm hinaufführen. Der ächte Erker will freilich, wie die Söller der Burgen und die Chörlein der Patrizierhäuſer, auch von Auſsen geſehen ſein; dieſem Ideale entſprechen Fig. 131 und 210. Die Vorliebe für den »Platz am Fenſter« hat aber nicht nur zu erkerartigen Vertiefungen der Täfelung (Fig. 187, 251, 270, 276), ſondern auch zu künſtlichen Abſchlüſſen im Zimmer ſelbſt geführt (Fig. 268, 273). In dem Beiſpiele Fig. 252 dienen der Erkerbildung zwei flankirende Büchergeſtelle, allerdings auf Koſten der Beleuchtung. Ein Gegenſtück zum Erker, ein an den alten Ehrenſitz erinnerndes Trinkſtübchen im Innern des Zimmers, bietet Fig. 253.

Die beweglichen gröſseren *Käſten* und *Schränke* haben im Allgemeinen dieſelbe Entwickelung durchgemacht, wie die Wandvertäfelung, und faſt mehr noch als dieſe unter dem Einfluſſe der architektoniſchen Details geſtanden. Es ſpricht ſich darin eine unbändige Freude an der »Façade« der jeweils herrſchenden Bauſtile aus; aber dieſes Schwelgen in der Miniaturarchitektur tritt ſowohl in der Gothik als in der Renaiſſance nicht in den frühen, ſondern erſt in den ſpäten Perioden hervor. Dann aber wird das Geſchäft mit groſser Energie betrieben: in den Kabinets des 16. und 17. Jahrhunderts finden wir alle nur



356] Gelbglaſirter Thonofen aus Oberfranken. (Im Beſitze des Verfaſſers.)

denkbaren Façadenmotive von Michel-Angelo und Palladio bis zu Bernini wiedergeſpiegelt. Zweifellos waren die Bauten der Renaiſſance vermöge ihrer horizontalen Austheilungen zur Nachahmung im Zimmer mehr geeignet als jene der Gothik. Entſprechend den groſsen, wurden auch die kleinen Details der Architektur gewiſſenhaft übernommen: Der Waſſerſchlag der Gothik (S. 262) ebenſo, wie ſpäter das Kranzgeſims des vollendeten italieniſchen Stils und die noch ſpäteren Verkröpfungen und gewulſteten Frieſe des Jeſuitenſtils. Eine Ausnahme macht der Rococoſtil, welcher für feine Vertäfelungen, Thüreinfaſſungen, Geſchränke, Rahmen und Marmorplatten eigenthümlich rundlich profilirte Leiſten und Ränder erfunden oder vielmehr mit Vorliebe angewendet hat (ove, tore und bec-de-corbin). Durch dieſe Profilirungen erhalten die Einfaſſungen und Möbel des Rococoſtils etwas Weiches, Komfortables, der groſsen Architektur werden ihre ſcharfen Kanten genommen, welche allerdings im Wohnzimmer oft genug läſtig ſind.

Die mittelalterlichen Bildungen habe ich S. 238 und 260 beſprochen. Die Frührenaiſſance hatte keine direkten Anknüpfungen an die verſchiedenen Formen des antiken Wandſchrankes (armarium) und bildete nur in ihrer Weiſe die mittelalterlichen Ueberlieferungen aus. Die italieniſche Ebeniſterei hat am Längſten an dem Prinzip der breiten Füllungen feſtgehalten, aber ſchon ſehr frühzeitig die ſtilgerechte glatte Flächenverzierung

durch Intarſien mit der virtuos ausgeführten Holzſchnitzerei vertauſcht, deren Motive im Grunde dem Steinſtil entlehnt ſind. Ich gehöre zu den Ketzern, welche bei aller Bewunderung für die italieniſchen Truhen und Schränke dennoch dem deutſchen Schreinerwerk der Hoch- und Spätrenaiſſance den Vorzug geben, und zwar ebenſo aus praktiſchen wie aus äſthetiſchen Gründen. Auch die reicheren franzöſiſchen Schreinerarbeiten des 16. Jahrhunderts haben meiſt Füllungen mit geſchnitzten Grotesken oder Figuren in architektoniſcher Umrahmung. Die Hochrenaiſſance hat den alten Formen (Truhe und Koffer, vierthüriger Schrank, Hochbuffet mit offenem Untertheil, Truhenbuffet mit Baldachin etc.) einige neue hinzugefügt: den Aufſatzkaſten (cabinet), welcher als ſelbſtſtändiges Kunſtwerk, mit reichen architektoniſchen Eintheilungen und vielen Schubladen, auf einen beliebigen Tiſch oder ein beſonders dazu komponirtes Untergeſtell zu ſtehen kam; ferner den Doppelſchrank mit verjüngtem Obertheil (armoire-cabinet, eine ſpeziell italieniſch-franzöſiſche Abart der armoires à deux corps): während beim alten vierthürigen Schrank der obere Theil zwar dieſelbe Breite, wie der untere, aber *niedrigere* Thüren hat, iſt bei dieſem Schrank umgekehrt der obere Theil ſchmäler, höher und ſchlanker, als der untere, auſserdem hat er in der Regel noch einen giebelartigen oder dgl. Aufſatz. Dieſe Form, welche ehemals nicht einmal am Niederrhein, geſchweige denn im deutſchen Süden beliebt war, hat der ſogen. modernen Renaiſſance ihre Hauptmöbel geliefert. Es giebt einzelne ſchöne Löſungen des Prinzips, namentlich wenn der Obertheil nur eine Thür und eine andere Liſenenbildung hat, als der Untertheil; in der Regel aber iſt dieſe Art von Schränken dadurch unerfreulich, daſs der ſymmetriſche Aufbau preisgegeben iſt ohne irgend einen Erſatz an Humor oder Originalität.*) Weſentlich verſchieden von *dieſem* Möbel ſind die gothiſirenden Etagenſchränke der franzöſiſchen Frührenaiſſance (Fig. 99). In Deutſchland hat ſchon das Ende des 16. Jahrhunderts den hohen zweithürigen Kleiderſchrank gezeitigt.

Das 17. Jahrhundert hat eigentlich weniger in der Erfindung neuer Schrankformen, als in der Variirung der alten in Bezug auf Material, Farbe und Technik Groſses geleiſtet. An den Kabinets wurden nicht blos die Eintheilungen reicher und komplizirter, wurden nicht blos die raffinirteſten, oft für den Beſitzer ſelbſt chicanöſen geheimen Verſtecke und Mechanismen angebracht, ſondern es wurden

*) Wenn man nämlich eine Senkrechte durch die Mitte der rechten Oberthüre zieht, ſo ſchneidet die Verlängerung der Linie nicht die Mitte, ſondern das linke Drittel der rechten Unterthüre. Der Aufbau verletzt alſo ein Hauptgeſetz der Architektur.

Grave par D. Chodowiecki à Berlin en 1771.

CABINET DUN PEINTRE

Dedié a Madame Marie Henriette Ayrer, veuve de feu M^r. G. Chodowiecki
Par son tres-humble et tres Obeissant Serviteur et fils
Daniel Chodowiecki.

357]

nun auch alle nur denkbaren Stoffe (Steine, Metalle, Holz, Leder, Lack, ſelbſt Gewebe) in allen denkbaren Techniken zu Ein- und Auflagen, zu Applikationen und Verkleidungen aller Art angewandt. In Deutſchland, namentlich in Augsburg und Nürnberg, eignete man ſich bald auch alle italieniſchen Praktiken an; trotz ſeiner Kriegsnoth verſah damals Deutſchland mit ſeinen Kabineten den Weltmarkt. Seit etwa 1620 erhielten an gröſseren deutſchen Geſchränken die Schnitzereien in dunklem den Vorzug vor den Einlagen in hellem Holz. Die Periode Louis XIV. hat die Vergoldung und die Metallbeſchläge nicht erfunden, ſondern nur vermehrt, nicht intereſſanter, ſondern langweiliger gemacht. Auch die neue Kommode dieſer Zeit iſt doch nur eine Umſtiliſirung des uralten langbeinigen Koffers. Die meubles à l'appui verdrängen nun in den Zimmern allgemein die meubles de hauteur; die groſsen Schränke wandern in die Garderobe oder auf den Vorſaal.*) Kommoden, Münzſchränke etc. erhalten Marmorplatten. In den Boullearbeiten erreicht der Louis XIV.-Stil ſeine Höhe. Das 18. Jahrhundert endlich erfindet den Glasſchrank, ſetzt dem bequemen Schreibtiſch mit ausgeſchnittener Brüſtung die Rollſchublade auf und iſt unermüdlich in der Herſtellung aller Arten von Bureaux, Sekretärs u. dgl. In Frankreich wurden neben und nach den Boulle-Arbeiten u. a. die Genres *Creſſant* und *Caffieri* (die Flächen und Kanten der Kommoden, Schreibtiſche mit reichen Bronzeornamenten überzogen) und *Vernis-Martin* (leicht reliefirte und bemalte Lackmöbel) beliebt. In Deutſchland blieb man an Findigkeit nicht zurück und wandte mit Vorliebe wieder die Holzintarſia an. Der praktiſche Kern der meiſten dieſer Bildungen beruht in der Vereinigung von Tiſch, Kommode und Kabinet; es wurden dadurch Möbel geſchaffen, welche gleichzeitig als Schreibtiſche und zur Aufbewahrung von Büchern, Urkunden, Geld und Siebenſachen aller Art verwendbar waren, bez. noch ſind. So ſpiegelt ſich in dem Werden, Blühen und Vergehen der verſchiedenen Geſchränke gewiſſermaſsen die Kulturgeſchichte. Welcher lange Weg von dem feſtungsartigen vierthürigen Schrank der Frühgothik bis zur Kommode des Rococo- und dem Glasſchrank des Zopfſtils — und doch, welche ſtetige Entwickelung im Einklang mit den häuslichen Sitten und Gebräuchen! Die Spezialgeſchichte dieſer Möbel iſt ein Ding für ſich; ich muſs meine verehrten Leſer bitten mit dem vorlieb zu nehmen, was ich in den

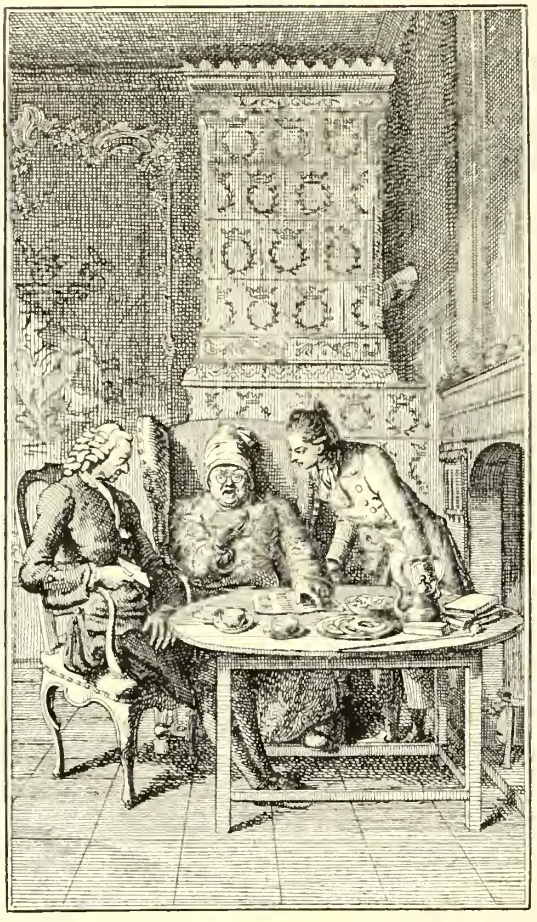
*) Eine Ausnahme bilden die groſsen Prachtmöbel im Genre Boulle etc., welche nur Schauſtücke in den königlichen Schlöſſern waren.

358] Das Experiment. Von D. Chodowiecki.

vorigen Abſchnitten darüber vorgebracht habe, und nebenbei die Illuſtrationen zu ſtudiren. *)

Die Formung von *Tiſchen* und *Sitzmöbeln* iſt eine auſserordentlich vielgeſtaltige geweſen. Es iſt oft ſchwer zu ſagen, woher die eine oder andere Form genommen wurde; doch dürfen wir annehmen, daſs die antiken Grundtypen ſich durch das ganze Mittelalter hindurch (S. 238 und 270) erhalten und ihre Umſtiliſirung aus dem Metall- in den Holzſtil ſchon vor der Renaiſſance erfahren haben. Die letztere hat dann ihr vielfach originelles und humoriſtiſches Schmuckwerk angebracht, ſelbſtverſtändlich wiederum nicht im Sinne der Metall-, ſondern der Holztechnik, ſo daſs allerdings die neuen mit den antiken Bildungen nur wenig mehr Gemeinſames haben als die ſtruktive Grundidee. Erſt dem Zopfſtil (S. 362) war es vorbehalten, die ſpindeldürren Metallbeine antiker Tiſche und Stühle einfach in Holz nachzubilden, eine Ungereimtheit genau ſo, als wenn wir die ſchweren Holzmöbel der Gothik in maſſivem Guſseiſen darſtellen wollten. Die Nachwirkungen des Zopfes bis in unſere Tage ſind bekannt. Das Charakteriſtiſche der Renaiſſance aus den *guten* Zeiten ſpricht ſich vor Allem in der Behandlung des Fuſses aus. Indem den Beinen ſowohl der Tiſche als der Stühle nach unten hin kräftige, breite Ausladungen gegeben und überdies die vier Stützen durch Schienen oder Kreuze untereinander verbunden wurden, ver-

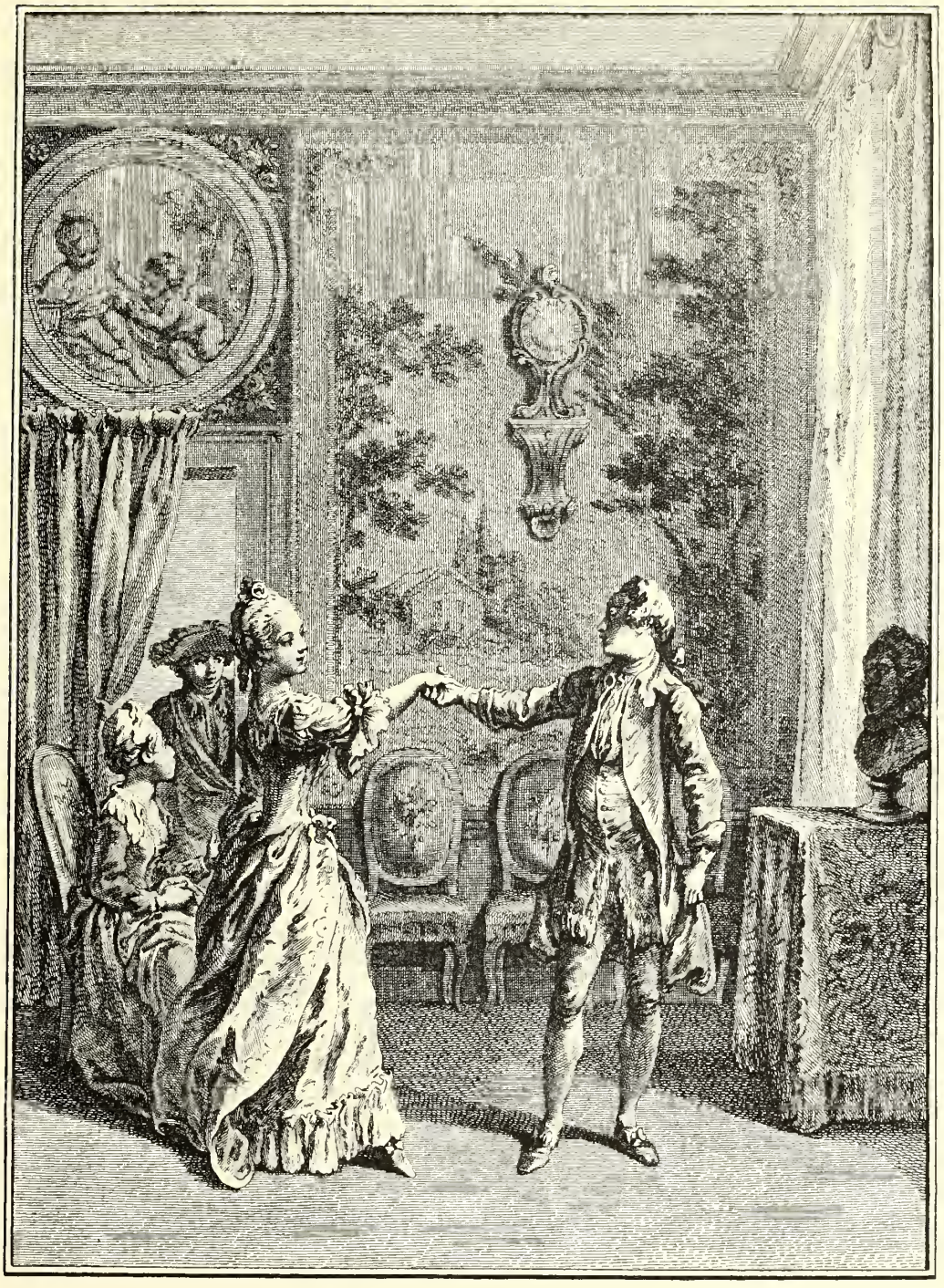
*) Auſser dem »Formenſchatz« empfehle ich beſonders das bereits in der Anmerkung S. 310 zitirte Buch von *A. de Champeaux* »Le Meuble«, deſſen zweiter Band — das 17. bis 18. Jahrhundert umfaſſend — im Augenblicke der Drucklegung dieſes Bogens (Ende Oktober 1885) in meine Hände kommt. Ferner die bereits mehrfach zitirten Schriften von *Viollet-Le Duc*, *Lübke* (franzöſ. Renaiſſance), *Havard* (L'Art dans la Maiſon), *Weiſs* (Koſtümkunde) u. ſ. w.



359] Deutſches Interieur um 1770, nach Chodowiecki.

lieh man dem Möbel nicht blos wirkliche Feſtigkeit, ſondern man wurde dadurch auch der äſthetiſchen Forderung der Verhältniſsmäſsigkeit zwiſchen Laſt und Träger gerecht — derſelben Forderung, welche wir (S. 300) für die untere Anſchwellung der ſymboliſchen Säule in Anſpruch nehmen. Von dieſem Grundſatze ging die Spätrenaiſſance zwar bei den naiv-primitiven »Bauernmöbeln« (Fig. 131, 173, 176, 198, 242, 280 etc.) ab, welche indeſſen einen gewiſſen Ausdruck von Kraft durch die geſpreizte Stellung ihrer Füſse gewinnen. Unſere Abbildungen geben ſo zahlreiche Beiſpiele der verſchiedenſten Formen wieder, daſs deren Aufzählung hier ermüden würde.*) Von beſonderem Werthe für unſere gegenwärtigen Beſtrebungen iſt die Thatſache, daſs ſich die ſolideſten Konſtruktionen weit über hundert Jahre im Gebrauche erhalten haben, daſs wir z. B. auf den Gemälden der Rubens und Velasquez zum Theil genau dieſelben Seſſelformen wiederfinden, wie auf denjenigen der Raffael und Holbein, und daſs die ſo bequemen niederländiſchen Lehnſtühle der Spätrenaiſſance (Fig. 256) ſich durch das ganze 17. Jahrhundert erhalten haben. Ja es läſst ſich ſogar der Nachweis führen, daſs gerade die Spätrenaiſſance in der ſtilvollen Vereinfachung des Struktiven mehrfach die vorausgegangenen Perioden übertroffen hat. Daneben hat freilich faſt jedes Luſtrum der groſsen Zeit auch einzelne Abſonderlichkeiten an den Tag gebracht, ſo die

*) Von Intereſſe iſt der Vergleich mit den *antiken* Bildungen beſonders beim Stuhle. Die einfache *sella* (Seſſel ohne Rück- und Armlehnen) findet ſich in unſeren Abbildungen ebenſo vielfältig wieder, wie die *sella castrensis* (der einfache X-beinige Feldſtuhl), die *sella curulis* (der Feldſtuhl mit Armlehnen), die *cathedra* (Lehnſtuhl ohne Armſtützen), endlich wie das *solium* (der reiche Thronſeſſel der Götter und Könige); fehlt etwa nur noch die *sella familiarica*, für welche die praktiſche Renaiſſance am geeigneten Orte zweifellos geſorgt haben wird und der Louis XIV.-Stil nachweislich ſehr opulent geſorgt hat. (S. 335.) Ob im frühen Mittelalter wirklich Stühle ganz aus Bronze hergeſtellt wurden (S. 238), erſcheint ſehr zweifelhaft; der ſogen. Thronſeſſel Dagobert's, welchen man dafür als Beleg anführt, kann wohl auch ein Erzeugniſs der ſpätrömiſchen Antike ſein.



360] Pariſer Interieur um 1770, von H. Gravelot.

Verwendung der Goldſchmiedeornamente (Fig. 282), die mageren Säulen in der Periode Louis XIII. (Fig. 282) u. ſ. w.

Beſonderen Schwierigkeiten begegnet die Wiedererweckung der alten Dekorationskunſt im *Tapezierweſen*. Wir haben zu lange unter dem Banne der

tonangebenden Pariſer Drapiſten geſtanden, um uns von ihren unnatürlichen und verſchrobenen Künſteleien (vgl. S. 173 & 335) ſofort losmachen und zu einer freien, ſtilvollen Behandlung der Quaſte, der Borte, des Vorhangs, des Kiſſens und des Polſters kommen zu können. Namentlich die Herſtellung eines leidlich bequemen Divans iſt für die Mehrzahl unſerer Tapezierer eine ſchwierige Aufgabe. Die Renaiſſance hatte dieſes orientaliſche Möbel ſo wenig wie die moderne Chaiſelongue; die gepolſterte Sitzbank kam in Paris erſt unter Louis XIII. auf (Fig. 319) und auch das Kanapee iſt erſt durch die Erweiterung des gepolſterten Lehnſtuhls unter Louis XIV. entſtanden. Anſtatt nun einfach die höchſte Bequemlichkeit zur ſtiliſtiſchen Richtſchnur zu machen, quält man ſich mit unfruchtbaren Verſuchen ab, den weichen Divan mit der würdevollen aber harten italieniſchen Sitzbank (Fig. 115) zu einem »Renaiſſance-Sopha« zu kopuliren. Die Kiſſen werden in der Regel zu feſt gemacht, ſo daſs der ſchönſte Stoff nicht zur Geltung kommen kann. Für derlei Tapezierarbeiten finden wir auf alten Gemälden, Kupferſtichen und Holzſchnitten die beſten Vorbilder. Sehr lehrreich iſt z. B. der groſse Triumphwagen Albrecht Dürer's, ferner die Illuſtrationen Burgkmair's zum »Weiſskunig«, ſowie deſſen Blätter zum Triumphzug Maximilian's I. und »Heilige des Hauſes Oeſterreich«*) — auſserdem wahre Fundgruben für die Feſtdekoration und die dekorative Ornamentik überhaupt. Das geſammte Tapezierweſen iſt zur Zeit in einem neuen Werdeprozeſs begriffen; man wird dabei um ſo ſicherer zu befriedigenden Löſungen kommen, je mehr man alle unnützen Zuthaten beſeitigen und die Anforderungen der Bequemlichkeit und Aeſthetik mit *einfachen* Mitteln erfüllen wird. Ja man kann ſagen: Je edler und koſtbarer die zu verwendenden Stoffe, deſto natürlicher und ungezwungener ſei die Applikation. Das gilt insbeſondere auch von den Vorhängen und Portièren, wovon ſchon S. 420 die Rede war.

Die Ornamentik der *Tiſchdecke* kann eine ſehr reiche und ſogar vielfarbige ſein, wenn dieſe den höchſten Schmuck des Möbels bildet oder etwa nur einer metallenen Schale, einer Uhr oder dergl. als Unterlage dient. Für den Gebrauch beim Mahle empfiehlt ſich dagegen ein anſpruchsloſes weiſses Tuch mit blauer oder rother Einfaſſung oder gemuſterten breiten Streifen. Reichere Ausſtattung des Tuches würde dem Eſsgeſchirr Konkurrenz machen; warum in dieſem Falle lebensvolle Ornamente, Akanthusranken etc., wie ſie die moderne Damaſtweberei

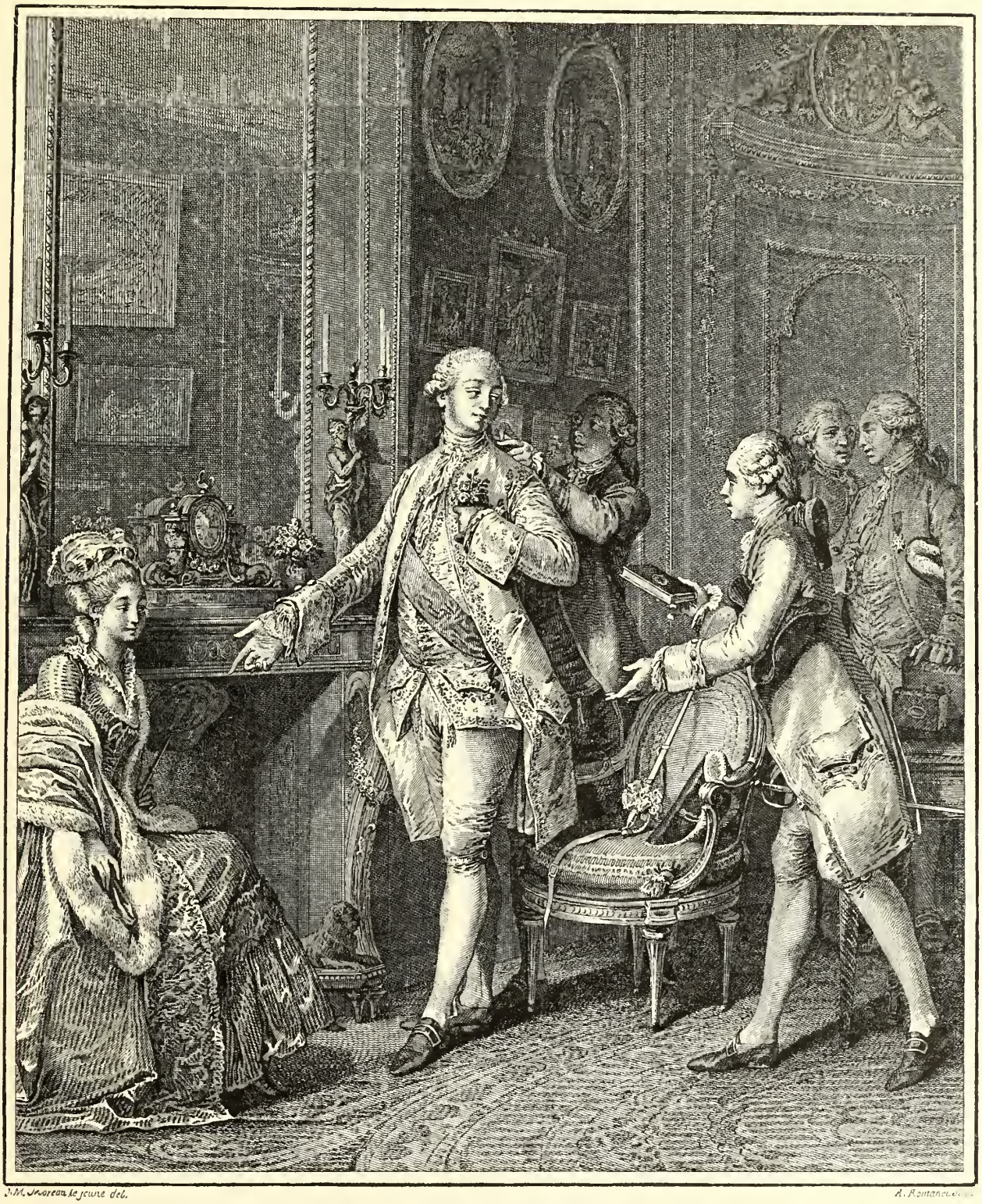
*) Vgl. »Formenſch. d. Ren.« No. 6, 71, 89, 90, 199; Jhrg. 1879 No. 37; Jhrg. 1880 No. 65 und 87. Eine reiche Ueberſicht alter Paſſementerien bietet auch mein »Kulturgeſchichtliches Bilderbuch«.

361] Interieur im Louis XVI.-Stil, um 1775, nach Delaunay.

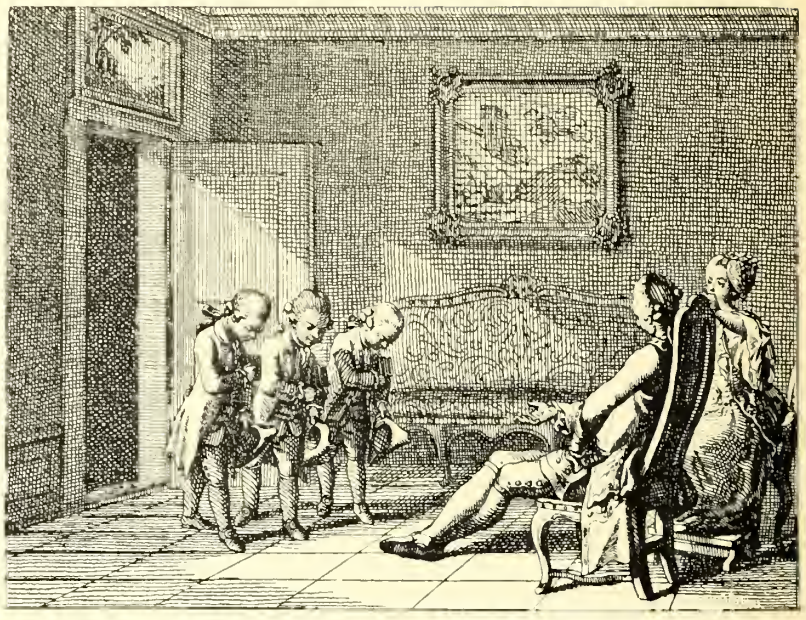
liebt, eigentlich nicht am Platze ſind, geht aus dem S. 134 Geſagten hervor. Die farbige Ornamentik der *Teller* und *Schüſſeln* iſt mit Rückſicht auf die Farben der Speiſen weſentlich auf Weiſs und Blau beſchränkt (S. 198). Unſer Eſsgeräth iſt im Allgemeinen weder ſchöner noch praktiſcher geworden als dasjenige der Renaiſſance. Früher gab man faſt zu jedem Gerichte auſser Meſſer und Gabel auch noch einen flachen Löffel, mit welchem Saucen und dünnflüſsiges Gemüſe verſpeiſt werden konnten, was uns heutzutage mittelſt der Gabel trotz »Chriſtofle« nicht recht gelingen will.

Die Alten kannten weder Petroleum noch Gas; ihre *Beleuchtungsgeräthe* waren für Kerzen berechnet, ſo daſs wir hier zu mehr oder weniger neuen Formbildungen genöthigt ſind. Vorzüglich gelingt die Adaptirung der alten Armhängeleuchter aus Bronze und der Leuchterweibchen (Fig. 32, 40, 63, 210, 245, 247, 271), während die Kerzenleuchter einfach übernommen werden können. Schwieriger iſt die Bildung der Lampe, für welche indeſſen gleichfalls zahlreiche ſtilvolle Löſungen theils ſchon vorliegen (Fig. 292), theils mit Leichtigkeit unternommen werden können — die Elemente dazu bieten die vielfachen alten Gefäſs- und Leuchterbildungen.

Aber Stil und Geſchmack ſollen nicht blos in unſeren Prunk- und Wohnräumen, in den Möbeln und Geräthſchaften des geſelligen Gebrauchs herrſchen, — mehr als irgendwo ſind ſie auch im *Schlafgemach,* an unſerem Ruhebett und an Allem, was damit zuſammenhängt, am Platze. Daſs wir den dritten Theil unſeres Lebens oder mehr im *Bette* zubringen, iſt zwar Jedermann hinlänglich bekannt; aber trotzdem üben Millionen, die ſonſt den Anſpruch erheben, zu den gebildeten und vernünftigen Leuten gerechnet zu werden, in Anſehung ihrer Schlummergelegenheit eine geradezu unbegreifliche Knauſerei und Entſagung; hier offenbart ſich ſo recht deutlich das kleinliche, unkünſtleriſche Spieſsbürgerthum unſerer klugen Zeit, welches den hohlen Schein der »guten Stube« einer ſoliden bürgerlichen Behäbigkeit vorzieht. Das Bett iſt der Maſsſtab eines gewiſſermaſsen klaſſiſch-humaniſtiſchen Materialismus; »ſage mir, wie du ſchläfſt, und ich will dir ſagen, wie du lebſt«. Und doch gibt es kaum eine andere menſchliche Veranſtaltung, welche auch der Unbemittelte in annähernd gleicher Vollkommenheit mit dem Könige theilen kann, welche bei gleich hohem Gebrauchswerthe (8 Stunden täglich!) ein gleich niedriges Anlagekapital vorausſetzt. Ein ausgezeichnetes Bett, ſagen wir für 250 bis 300 Mark, verurſacht bei fünfprozentiger Verzinſung und fünfzehnjähriger Amortiſation für jede Nacht



362] Pariſer Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.



363 & 364] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

kaum zehn Pfennige Koſten, wobei das Nachmittagsſchläfchen und die Krankenlager gratis dreingehen, — ein Aufwand, welchen die durch die gute Ruhe gewonnene erhöhte Spannkraft und Arbeitsfähigkeit reichlich erſetzen. Eine Nation, die gut ſchläft, wird auch eine um ſo beſſere Tagesarbeit leiſten können. — Fort alſo mit den ſchlafmordenden Prokruſtesbetten und Marterkaſten aus unſeren Gaſthöfen und Privatwohnungen, an ihre Stelle trete eine menſchenwürdige Lagerſtatt, welche wir mit Stolz das »deutſche Bett« nennen dürfen!

Das erſte Erforderniſs des guten Bettes iſt eine gewiſſe Groſsräumigkeit: 2,10 Meter lang, 1,20 bis 1,50 Meter breit, das wird ſelbſt umfangreichen einſchläfrigen Menſchen genügen. Das zweiſchläfrige Bett, das mindeſtens 1,80—2,00 Meter breit ſein ſollte, entſpricht der heutigen deutſchen Sitte nicht mehr. Die Franzoſen, welche noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts 3—5-ſchläfrige Familienbetten hatten, halten an dem zweiſchläfrigen Ehebett feſt. Kaum minder wichtig als die Geräumigkeit iſt eine tiefgehende, gleichmäſsige, weder zu feſte noch zu weiche, weder konvexe noch konkave Polſterung, damit wir unſere müden Glieder ohne Alpdrücken bequem ausſtrecken können — Berg und Thal ſind alſo wohl zu vermeiden. Die ſchon von den alten Römern prächtig hergeſtellte durchnähte, mit elaſtiſchen Thierhaaren gefüllte Matratze verdient in jeder Beziehung den Vorzug vor den allzuweichen Federkiſſen; das Abſcheulichſte ſind die geradezu geſundheitsſchädlichen Flaumkatakomben, in welchen unſere ſorglichen Bäuerinnen den Pelz von zehn und mehr Gänſegenerationen als höchſten Familienſtolz aufbewahren, und in welche wir mit der ſtillen Reſignation eines zum Dampfbade Verurtheilten einſinken. Wie viel Zahnweh u. dgl. — wo nicht Schlimmeres — entſteht aus dieſer barbariſchen Sitte, und wie unäſthetiſch und lächerlich ſind die Stellungen, die der menſchliche Leib in einem ſolchen Brutneſt

Nach Kupferſtichen von D. Chodowiecki in Berlin.

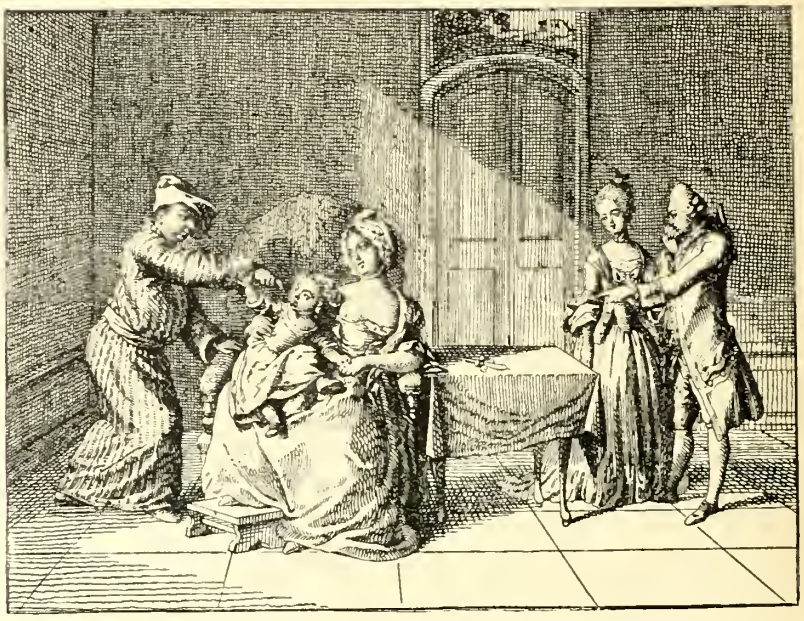
einnimmt! — Die moderne Errungenſchaft der Sprungfedern iſt nur dann eine Wohlthat, wenn ſich dieſelben nicht durch unangenehme Protuberanzen bemerkbar machen. Bei guter Polſterung genügt heute noch das altrömiſche Gurtennetz den höchſten Anſprüchen. Die Kopfunterlage, welche bei uns in Deutſchland am häufigſten aus einem keilförmigen Polſter und daraufliegenden Federkiſſen beſteht, können wir nach franzöſiſchem Muſter beſſer durch eine einzige, mit Pferdehaaren gefüllte Schlummerrolle bilden, ſo daſs der Körper bis zu den Schultern horizontal und nur der Kopf etwas höher liegt. Auch mit den Decken wird ein unſinniger Luxus getrieben, wenn wir uns mit Bergen von Federbetten belaſten und unſeren Leib durch übermäſsige Wärmegrade verweichlichen. Wollene mit Linnen überzogene Decken, vulgo Pferdedecken, die wir ja im Winter verdoppeln und verdreifachen können, ſind der Geſundheit entſchieden zuträglicher; wer an empfindlichen Füſsen leidet, mag ſich durch ein wärmeres Kiſſen oder Polſter am Fuſsende des Bettes helfen.

Für die *Dekoration* des Bettes liefern uns alle Jahrhunderte ſeit Sardanapal die reichſte Abwechſelung. Die zelt- und kaſtenartigen Bildungen hatten im alten Orient ſowohl als im mittelalterlichen Norden ihren Urſprung hauptſächlich wohl in der Abſicht, die Schlummernden den Blicken der Diener und ſonſtigen Bewohnern des Raumes zu entziehen, erſt in zweiter Linie mag dabei der Schutz gegen das grelle Tageslicht, gegen Luftzug, Kälte oder Hitze, Staub etc. beſtimmend geweſen ſein. Im altnordiſchen »Saale« zechte und ſchlief das Königspaar neben den Mannen und Frauen des Gefolges, da war wohl ein züchtiger Abſchluſs von Nöthen. In Frankreich waren noch unter Henri IV. und ſelbſt noch unter Louis XIII. Wohn- und Schlafzimmer Eins (S. 312.) Aber während im antiken Orient und Süden, auch im Byzantiniſch-Romaniſchen (Fig. 1)

vorwiegend nur textile Stoffe, an der Zimmerdecke befeſtigte Teppiche und Tücher zum Abſchluſs der Lagerſtatt verwandt wurden, bildete der Norden mit Vorliebe das ſogenannte Himmelbett aus, welches ſogar vielfach, namentlich in den Zeiten der ſpäten Gothik und frühen Renaiſſance, kaſten- und niſchenartig mit der Wandvertäfelung verbunden, alſo nicht mehr als »Möbel« erſcheint. (Fig. 8, 16, 134.) Der eigentliche »Himmel« wird auch an den beweglichen, freiſtehenden Betten der ſpäteren Perioden theils durch feſte Holzſchranken, bez. Säulen oder Pfeiler getragen, theils tritt er nur als überhängender, am Kopfende der Bettſtelle oder an der Zimmerwand befeſtigter Baldachin auf. (Fig. 20, 64, 89, 93, 103, 125.) Dieſe letztere Form iſt zur höchſten Ueppigkeit unter Louis XIV. ausgebildet worden (Fig. 334): der Bettbewohner will nicht mehr den Blicken ſeiner Umgebung ſich entziehen, ſondern vielmehr eine beſonders liebenswürdige und intime Seite ſeiner fürſtlichen Pracht entfalten, gewiſſermaſsen einen Thronhimmel im Négligé.

Hier nun iſt ein Punkt, wo heutzutage der Dekorateur das zweite Wort, das erſte dagegen der Arzt zu ſprechen hat. Alles, was das Athmen erſchweren oder ſchädigen kann, müſſen wir ſorgfältig von unſeren Betten fernhalten. Wo es der Raum erlaubt — was freilich in den Miethkaſernen der groſsen Städte nicht immer der Fall iſt — ſollte, nach engliſchem Vorbilde, die Bettſtatt frei inmitten des Zimmers ſtehen, damit die vom Schlafenden verbrauchte Luft nach allen Seiten frei abfluthen und durch neue erſetzt werden kann. Aus dieſem Grunde ſind alle kaſtenartigen Einpferchungen (wie die hohen Seitenwände und die Rückwand am römiſchen lectus genialis), alle luftabſchlieſsenden Gardinen etc. zu vermeiden; ſelbſt ein bloſser Baldachin erſchwert den Luftwechſel, da er die über uns befindliche Luftſäule und deren Strömung verkürzt. Indeſſen möchte ich damit den glücklichen Beſitzern von Himmel- und ähnlichen Prachtbetten ihre Freude nicht verderben; gar viel kömmt auf die Lage, Gröſse und Temperatur des Schlafraumes, auf die Zahl der Schlafgenoſſen (wer's kann, bleibe allein!) und auf den bürgerlichen Beruf des Bettbewohners an. Ein Stubengelehrter oder ein in ſtaubiger Werkſtatt ſchaffender Handwerker kann guter Nachtluft weniger entrathen, als ein Forſt- oder Landmann, und unſere Bauernkinder, die ſich von früh bis ſpät im Freien tummeln, bleiben rothwangig und bausbackig, obſchon ſie oft in engen Schlafräumen mit Eltern und Groſseltern zuſammengeſchachtelt ſind. Die Stadtluft an ſich iſt es wahrlich nicht allein, welche die Wangen unſerer Kleinen bleicht; ſondern der Umſtand, daſs wir ſie

365] Pariſer Interieur um 1775, nach J. M. Moreau.



366 & 367] Szenen aus dem häuslichen Leben um 1770—90.

bei ungenügender Bewegung und wohl gar mangelhafter Ernährung jahraus jahrein in ſchlecht gelüfteten Wohn-, Schlaf- und Schulſtuben einſperren.

Für gewöhnlich wird alſo die niedrige Bettlade zum Träger der Dekoration zu machen ſein. Soviel Schmuckwerk an Schnitzereien und Intarſien, oder durch Verwendung koſtbarer Materialien, wie Ebenholz und Elfenbein, hier nun auch angebracht werden kann: ſtilvoll kann das Bett doch nur dann ſein, wenn der Schmuck nicht unbequem für den Gebrauch und für die bei dieſem Möbel doppelt wichtige Reinigung wird. Vor Allem darf das Beſteigen nicht mit Schwierigkeiten verbunden ſein, wie denn z. B. zum altrömiſchen Brautbett ſonderbarerweiſe eine kleine Treppe hinaufführte; die Seitenſchranken dürfen mit ihren Kanten und Ausladungen nicht über das Polſter hinausragen, damit wir uns beim Niederlegen nicht ſtoſsen und damit im Schlafe unſer Haupt vor Beulen geſchützt ſei. Alles das weiſt auf eine mehr glatte Behandlung der Seitentheile, auf wenig hervorragende Flächenverzierung hin, was auch auf die Behandlung der Kopf- und Fuſstheile von Einfluſs wird. Als unübertroffenes Ideal erſcheint mir immer die mächtige nordiſch-romaniſche Bettlade mit ihren ſtarken, breiten Ständern und Brettern, ein Werk, das mehr der Arbeit des Kunſtzimmermanns als derjenigen des Schreiners angehört, und in deſſen maſſiv eingeſchnittenen und ausgeſtochenen Ornamenten mit wunderbar verſchlungenen Thier- und Pflanzenformen uns die heldenhafte Kunſt der Völkerwanderung wie eine Sage aus der öſtlichen Urheimat anmuthet. Auch noch die Bettlade der frühen Gothik hat einen reckenhaften Charakter, während die ſpätere Gothik auch an dieſem Geräth ihre architektoniſchen Spielereien, Schieſsſcharten, Spitzbogen u. dgl. anbringt. Aber weichlichere Sitten bringen zartere, zierlichere Formen mit ſich. Wir weiſen nun weder die Elfenbeineinlagen der

Nach Kupferſtichen von D. Chodowiecki in Berlin.

Spätrenaiſſance, noch die Amoretten des Rococo zurück, wenn ſie am rechten Platze richtig befeſtigt ſind; wohl aber alle unorganiſch angeklebten Ornamente und die ſchnörkelhaft angeſetzten Schnitzereien, welche unter den Händen der Kammerzofe zerbröckeln. Daſs auch die eiſerne Bettſtelle, eines der wenigen ſtilvollen Kinder unſerer Zeit, keine üppig hervorbrechenden geſchmiedeten Ranken und Blumen verträgt, iſt ſelbſtverſtändlich. Den reichſten Schmuck dagegen können wir auch der einfachſten Bettſtatt durch Schaudecken aus koſtbaren Stoffen, mit Spitzen und Stickereien geben. (Fig. 241, 286.) Hier hat die Phantaſie unſerer lieben Frauen weiteſten Spielraum — hier können ſie uns nach Herzensluſt Blumen und Liebesgötter oder ſittige Sprüche und fromme Zeichen weben; iſt doch das Bett der Anfang und das Ende unſerer irdiſchen Bahn und, wenn es gut beſtellt iſt, ein Himmel auf Erden!

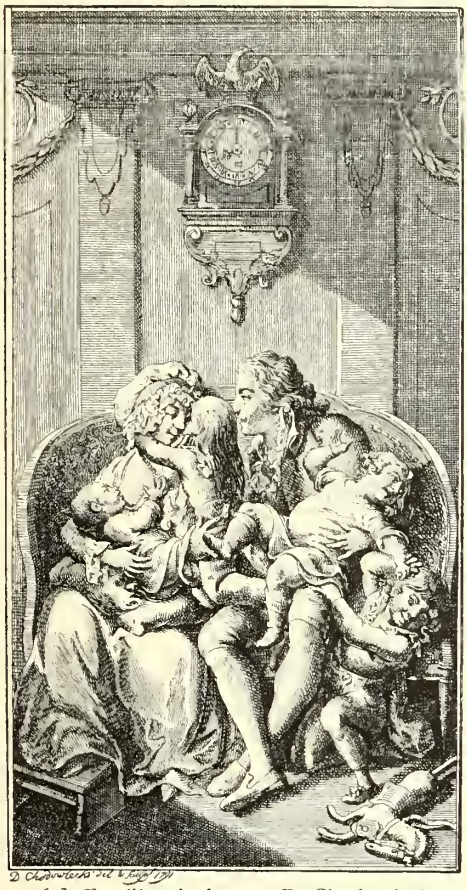
Es iſt nicht die Aufgabe dieſer »Anregungen zu häuslicher Kunſtpflege«, für jedes Möbel, Geräth und Gefäſs eine hiſtoriſch-kritiſche Stil- und Schönheitslehre zu geben. Daſs wir nicht ausſchlieſslich nur das Alte anerkennen und empfehlen oder uns einſeitig an eine gewiſſe Stilperiode halten ſollen, iſt mehrfach betont worden. Thöricht wäre es, wollten wir uns den wohlthätigen Neuerungen verſchlieſsen, welche die moderne Volks- und Privat-Geſundheitspflege auch in unſerer häuslichen Einrichtung bedingt. Aber man kann auch hier das Neue und Praktiſche mit Geſchmack, mit ſtiliſtiſcher Feinheit bilden. So wäre es z. B. eine äuſserſt dankbare Aufgabe für einen erfindungsreichen Kopf, einmal einen wirklich »ſtilvollen«, d. h. ebenſo brauchbaren als ſchönen, Waſchtiſch herzuſtellen, der in Formen und Farben dem ſehr vernünftigen Marmor- und Porzellanprinzip gerecht würde; freilich müſste der Mann, um nicht in kleinliches Schnörkelwerk zu verfallen, ſelber mit allen modernen Salubritätsfineſſen

368] Familienſcene von D. Chodowiecki.

und Bequemlichkeiten vertraut ſein. Eine ganze Anzahl anderer moderner Einrichtungen harrt noch immer der ſtilvollen Geſtaltung in echt künſtleriſchem Geiſte, ſo anerkennenswerthe Verſuche auch hie und da vorliegen: das Kaffee- und Theeſervice, der »deutſche Samovar«; die Gas- und Petroleumlampe; der Rauchtiſch; Piano und Flügel; das Eiſenbahncoupé und der Dampfſchifffalon; das Küchengeſchirr u. ſ. w. Wer ſich mit dem künſtleriſchen Witz der romaniſchen und gothiſchen, ſowie der orientaliſchen und antiken Geräth- und Gefäſsbildung vertraut gemacht hat, wird mich vollſtändig verſtehen, wenn ich ſage, daſs wir uns bei der Löſung ſolcher Aufgaben doch ja nicht engherzig an die Formen- und Farbengebungen, an die Techniken und Materialien der Renaiſſance oder irgend eines modernen Stiles zu halten brauchen, ſondern friſch und wohlgemuth aus den künſtleriſch vollendeten Erſcheinungen aller Zeiten ſchöpfen können, »davon (mit den Worten Dürer's) durch vieles Nachbilden unſer Gemüth voll gefaſst iſt«.

Es wäre nun ſo übel nicht, den bisherigen Ausführungen noch allerlei Betrachtungen über ſpezielle zweckmäſsige Einrichtung z. B. eines Wohn-, eines Speiſe-, eines Herrenarbeits-, eines Jagdzimmers, einer Bibliothek, eines Boudoirs u. dgl. hinzuzufügen.*) Aber ich meine, gerade in ſolchen beſonderen Aufgaben der Dekoration ſollte man ſein *eigener* Rathgeber ſein. Ich wollte mit dieſem Buche nur »Anregungen«, keine »Rezepte« geben; gerade in der ſelbſtſtändigen Erfindung ſchöner und praktiſcher Einrichtungen erblüht die wahre Freude an der Dekorationskunſt. In dieſem Punkte ſtimme ich herzlich gern

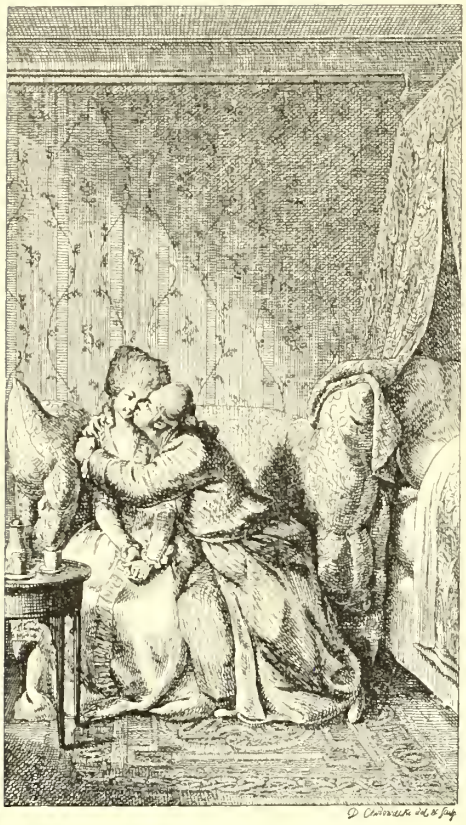
*) Anweiſungen der Art in Form netter Plaudereien gibt *Henry Havard* in ſeinem Buche »L'art dans la Maiſon« (Paris, 1884).



369] Familienglück, von D. Chodowiecki.

meinem hochverehrten Gönner *Jacob v. Falke* zu, der in ſeiner verdienſtvollen »Kunſt im Hauſe« dem *Berufe der Frau zur Beförderung des Schönen* ein beſonderes Kapitel gewidmet hat. Gewiſs, was wären wir Männer mit allen unſeren Gedanken und Büchern in dieſen Fragen ohne unſere Frauen! Sie ſind nicht blos die Leuchte unſeres Lebens, nicht blos der Stab, an welchem unſere Reben blühen, nicht blos die Bienen, welche unſere Waben mit ſüſsem Honig füllen, nicht blos die anmuthigen Gärtnerinnen, die uns himmliſche Roſen in's irdiſche Leben flechten, — ſie ſind auch die talentvollen Tapeziererinnen und Dekorateuſen, die unſer Heim zur traulichen Kunſtwerkſtatt geſtalten! Und auch den »lieben Kinderchen« werden die Tugenden der Gottesdemuth, der Menſchen- und Wahrheitsliebe und jeglicher Rechtſchaffenheit durch die Erinnerung an die Kunſtfreudigkeit des Elternhauſes erſt zur rechten Lebensweisheit gerathen.

Zum Schluſse nur noch wenige Bemerkungen für die häusliche Praxis. Gar Viele, welche ſich durch das Wiedererwachen des Sinnes für die Kunſt im Hauſe angeregt finden, ſtehen vor anſcheinend unüberwindlichen Schwierigkeiten und geben den Verſuch alsbald auf. Es beruht dies zunächſt auf dem Mangel an tieferem Verſtändniſs, das ja, wie ich des öfteren angedeutet habe, ſich nicht im Handumdrehen erhaſchen läſst. Die üble Folge ſolcher Unwiſſenheit iſt eine gewiſſe Ungeduld, man verzweifelt am Können, wohl auch an der Hinlänglichkeit des Geldbeutels. Anſtatt mit aller Ruhe und Gründlichkeit zu ſtudiren, ſich nach guten Vorbildern umzuſehen, zu vergleichen, zu probiren und zu zeichnen, anſtatt nach Maſsgabe der verfügbaren Mittel mit liebevoller Sorgfalt nach und nach Stück um Stück anzuſchaffen, will man über Nacht eine »altdeutſche« oder gar eine »Rococo-Einrichtung« ſchaffen. Mit ſolcher Haſt kann nichts Rechtes zu Stande kommen. Das ſollten doch namentlich verlobte und jung verheirathete Leutchen bedenken, die nicht ſchnell genug einen »Salon« und ein »Speiſezimmer«, vom Boudoir der Gnädigſten und dem Wohnzimmer

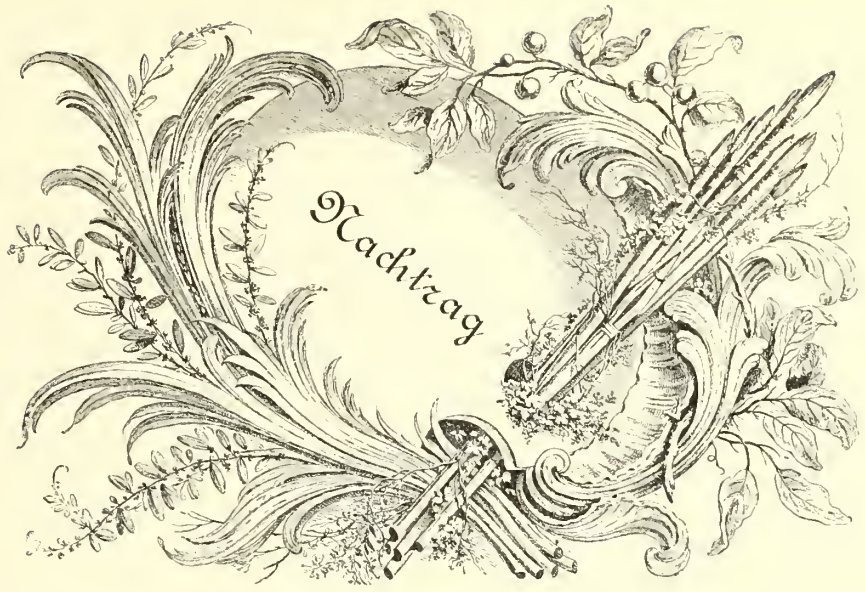


370] Flitterwochen vor 100 Jahren, nach Chodowiecki.

abgeſehen, einrichten können, um ſchon nach Jahr und Tag einzuſehen, daſs ſolche Uebereilung weder mit Rückſicht auf die lieben Freunde und Verwandten, noch auf die Vermehrung des eigenen Familienſtandes ein Gebot war. Der richtige praktiſche Verſtand für häusliche Dekoration wie für ſo manches Andere pflegt ſich erſt *nach* den Flitterwochen ganz allmälig einzuſtellen, während die Chance, eine wohlgefüllte Börſe auf die Ausſtattung des Heims verwenden zu können, in der Regel nicht ſo bald wiederkehrt.

Der einzig richtige Weg, wie auch der weniger Bemittelte in den Beſitz einer einigermaſsen gediegenen Einrichtung kommen kann, iſt die *allmälige* Anſchaffung, welche noch dazu den Vortheil gewährt, daſs die Freude am Erwerben und Geſtalten auf Jahre vertheilt und der gute Geſchmack gründlich gereift wird, während der Reiche gerade durch ſeine gröſsere Kauffähigkeit ſehr häufig ſich zu planloſen Einrichtungen verleiten läſst und nur zu bald an Ueberſättigung leidet. Die Hauptſache iſt und bleibt die unermüdliche Pflege des *Ideals,* dem auch bei beſcheidenen Mitteln die Wirklichkeit folgen wird. Lernen wir unabläſsig, erfreuen wir uns an dem Schönen aller Zeiten und Zonen, — aber bleiben wir deutſch, häuslich und gemüthlich wie unſere lieben Urgroſseltern —

VOR HUNDERT JAHREN!



Zu S. 26. Die »Vergypſung« der Kunſt kannte man im 16. Jahrhundert noch nicht. Wenn damals Maler und Bildhauer *antike Statuen* ſtudirten oder nachbildeten, ſo dienten dieſe ihnen nicht als Erſatz für das Naturmodell oder gar, wie dies heute der Fall iſt, zur *Vorbereitung* auf das letztere. Ein Werk des Phidias oder Praxiteles ſtellt ſich uns als höchſte künſtleriſche Abſtraktion aus tauſend Naturbeobachtungen dar, welcher der Anfänger geradezu rath- und verſtändniſslos gegenüber ſteht. Das immenſe »Können« der alten Meiſter erklärt ſich, wie ich glaube, daraus, daſs ſie in früher Jugend das Handwerksmäſsige, die techniſche Sicherheit aus dem Umgang mit der farbigen, lebensvollen Wirklichkeit gewinnen muſsten.

Zu S. 232. Die Zerſtörung der *Wandmalereien in den romaniſchen Kirchen* dürfte nicht blos auf die Wandlung des Kunſtgeſchmackes, ſondern wohl noch mehr auf die Veränderungen in den ſymboliſchen Dogmen zurückzuführen ſein. Manche der älteren Auffaſſungen (z. B. der Dreieinigkeit als dreiköpfigen Weſens mit *einem* Leibe) wurde ſpäter ſogar durch Konzilsbeſchlüſſe verworfen.

Zu S. 242. Wer ſich für *romaniſche* Innendekoration intereſſirt, wolle *Alwin Schulz* »Bau und Einrichtung der Hofburgen des 12. und 13. Jahrhunderts« (Berlin, 1862) nachleſen. Vgl. auch *Viollet-Le-Duc*'s »Dictionnaire«, I. 327 (Architecture militaire). Eine kurze Ueberſicht gibt *Schnaaſe* in ſeiner »Geſchichte der Bild. Künſte«, Bd. IV., S. 200.

Zu S. 328. Neben Paul Decker, Daniel Pöppelmann u. a. deutſchen Dekorateuren der ſpäteſten Barockzeit (1700—1715) iſt namentlich auch *Salomon Kleiner* zu nennen. Derſelbe war in Wien, Augsburg, Mainz und verſchiedenen kleinen Reſidenzen thätig; in Wien arbeitete er mit Fiſcher von Erlach und dekorirte u. a. das Schloſs Belvedère.

Zu S. 336. Es wäre intereſſant, feſtzuſtellen, ob und bis zu welchem Grade die *Tektonik* des Regence- und des Rococoſtils durch *Chineſiſches* und *Japaneſiſches* beeinfluſst worden iſt; bei der Gefäſs- und Möbelbildung iſt ja ein ſolcher Einfluſs zweifellos, bei der Erfindung des Dresdener Porzellans (S. 330) handelte es ſich *zunächſt* ſogar um Nachbildungen. Es geht gewiſs zu weit, wenn man die helliſochrome Rococodekoration (S. 124) als eine Ueberſetzung von Porzellanvorbildern in's Tektoniſche auffaſst; eher lieſse ſich annehmen, daſs die glatten, bemalten und flach reliefirten Lackvertäfelungen, die Panneaux etc. der japaniſchen und chineſiſchen Interieurs von Einfluſs auf die Pariſer Dekorationen geweſen ſeien.

Zu S. 344. Der *Regenceſtil* iſt u. a. auch in München in einzelnen Theilen der k. Reſidenz, im Gebäude der Muſeumsgeſellſchaft, in der Pagodenburg (Nymphenburg) etc. brillant vertreten.

Manches von dieſen Dekorationen, namentlich Möbel, Schnitzereien etc., exiſtirt nicht mehr an Ort und Stelle. Ich halte es für falſch, die Münchener Arbeiten der Zeit 1715—30 den Inſpirationen *Cuvilliés'* zuzuſchreiben, muſs mir aber die ausführliche Darlegung dieſer Meinung für eine andere Gelegenheit verſparen.

Zu S. 348. Zur Geneſis des *Rocailleſtils* ſind ſehr intereſſant die »Légumes« von *Meiſſonnier* (Formenſchatz 1880 Nr. 135 & 136), ferner ein Paar Blätter von *La Joue* (Formenſchatz 1886 Nr. 27 & 28). Ein Kupferſtich von *Nilſon* (bildliche Verſpottung der Ausartungen) hat die bezeichnende Unterſchrift:

O ſeltſame Natur, wie artig wirkeſt du! Du bildeſt Holz und Stein zu menſchlichen Geſchöpfen,
Ich ſehe dir mit Luſt in deinen Spielen zu. Und wieder Stein und Holz in ungehirnten Köpfen.

Zu S. 358. In Deutſchland wurde namentlich in Berlin (Potsdam) und München am Längſten am Rocailleſtil feſtgehalten. *Friedrich d. Gr.* blieb demſelben bis zu ſeinem Tode treu. In den Kupferſtichen des berühmten Berliner Illuſtrators *Daniel Chodowiecki*, deſſen Hauptthätigkeit in die Zeit 1770—90 fällt, ſpielen die Formen des Rocailleſtils faſt die Hauptrolle. (Vgl. die Fig. 357, 358, 363.)

Zu S. 417. (Fig. 352.) Die Anwendung von ioniſchen und korinthiſchen Säulen beſchränkt ſich in der beſten Rococodekoration auf Vorhallen, Aufsenportale etc. Im k. Reſidenztheater zu München, dieſem Bijou ſeiner Zeit, hat Cuvilliés zwei Säulenpaare ſehr ſchön an den Proszeniumslogen angebracht. In dem Ideal der Saaldekorationen, dem blauen Kuppelſaal in der Amalienburg, iſt von Säulen und Pilaſtern nichts zu ſehen. Die »Spiegelwand« hat für die antiken Ordnungen keinen Platz.

ALPHABETISCHES REGISTER.

Die Illuſtrationen ſind in dieſem alphabetiſchen Regiſter nicht mit enthalten; dieſelben ſind in der ſyſtematiſchen Ueberſicht zu Anfang des Buches regiſtrirt.

Aachen 216.
Aechtheit der Stoffe 144.
Aediculae 291.
Aequivalente, farbige 116.
Aetherſchwingungen 102.
Akanthusblatt 26, 292.
Alberti 276, 278.
Aldegrever 308.
Alkoven 314.
Altdeutſche Herrlichkeit 58.
Alter, Täuſchung 146.
Amalienburg 126, 350.
Amman, Joſt 302.
Anſchaffung 442.
Antike 276, 280, 291, 443.
Antiquarium in München 388.
Arabeskenſtil 360.
Arabiſche Ornamente 118.
Araceli, Sta. Maria in, 28.
Architekten der Hochrenaiſſance 290.
Architektoniſche Formen, ſ. Gothik, Renaiſſance etc.
Aſiatiſche Vorzeit 202.
Atomiſirung des Spiegels 158.
Attila's Palaſt 212.
Auge 94.
Augsburg, Rathhaus 318.
Auguſt d. Starke 329.
Autoritäten, farbige 120.

Baldachin 265, 436.
Balkendecke, ſ. Decke.
Baluſtraden 286, 292.
Barbet 315.
Barocco 306, 320.
Baſilika 214, 220, 276.
Bauernſtühle 428.
Bauſtil 279.
Bauthätigkeit 278, 308.
Beleuchtung 159, 166, 432.
Bella, Stefano della 307.
Bergfrieden 242.
Berain, Jean 320, 325.
Bernini 320.
Bezold 74.
Bett 432.
Bilder, ſ. Glasmalerei, Tafelbilder etc.
Blau 198.
Blumenſtil 360.
Boetcher 330.
Boſſe, Abraham 315.
Boullemöbel 195, 325.
Boucher 351.
Bry, Th. 302.
Braun 101, 128, 168, 174.
Brillanten 156.
Briſeux 342.
Brücke 74, 156, 199.
Buntfarbigkeit ſ. Polychromie.
Burgen, romaniſche 242.
Burgkmair 308.
Burckhardt 276.
Butzenſcheiben 156, 420.
Bücherornamentik 407.
Büffet, ſ. Schränke.
Bürgerliche Dekoration 126, 333, 352.
Bürgerthum im 14. Jahrhundert 244.
Byzantiniſche Einflüſſe 216, 220.

(Siehe auch unter K.)
Caffieri 426.
Candid, Peter 302.
Chaiſelongue 335.
Champeaux 310, 427.
Charaktere des Spektrums 105.
Charakterloſe Farbenzuſammenſtellungen 115.
Chinoiſerien 326, 443.
Chevreul 100.
Chodowiecki 444.
Chriſtenthum 28.
Cranach 308.
Creſſant 426.
Cuvilliés 195, 343, 350, 444.

Dachbildung 295.
Decke 180, 254, 377, 390.
Deutſche Meiſter 51.
Deckengemälde 388.
Decker, Paul 328.
Dekorative Kunſt 44, 74.
Deibel 346.
Deutſche Renaiſſance 56, 292, 309, 318.
Dienſte 248.
Dietterlin, Wendel 302, 304.
Direktorialſtil 366.
Divan, ſ. Sitzmöbel.
Dogmen, architektoniſche 370.
Dohme 333.
Drechslerarbeit 238.
Dreiklang, farbiger 114.
Dreiſsigjähriger Krieg 298, 318.

Du Cerceau, Androuet 310.
Dürer, Albrecht 48, 51, 302.

Ebenholz 184.
Ebenisterei, s. Schreinerei.
Einfarbigkeit 58.
Einrichtung allmäliche 441.
Einseitigkeit des Stils 58, 66.
Elfenbeineinlagen 110.
Empirestil 366.
Ergänzungsfarben 91, 94, 106.
Erker 162, 392, 418, 422.
Exklusivität der Farbe 168.
Eyck, Jan und Hubert 279, 416.

Façaden, gemalte 292.
Falte, die, als Dekorationsmotiv 134.
Farbe, die, 72. S. a. Licht, Komplementärfarben, Unterbrechungen etc.
Farben, meistbegünstigte 171.
Farben d. Louis XVI.-Stils 363.
Farben, vorspringende und zurücktretende 107.
Farbeneinseitigkeit 123.
Farbenkegel 102.
Farbenkreis 99.
Farbenkugel 99.
Farbenpaare 102.
Farbensymmetrie 172.
Farbenträger 76.
Farbenwissenschaft 74.
Farbige Schatten 92.
Farbstoffe 75, 78.
Fenster 163, 166, 264, 295, 419.
Fensterglas 149.
Ferdinand Maria v. Bayern 327.
Field'sche Lehre 116.
Filarete 228.
Fischblasen 264.
Flächenbelebung 128, 288.
Flächenmuster 110.
Flamboyante 264.
Flötner, Peter 302.
Flynt 302.
Form und Farbe 72.
Formenschatz 282.
Formenzwang 206.
Franz I. 308.
Französische Gothik 260, 266, 272.
Französische Renaissance 308, 310.
Französischer Kunstgeist 310.
Frescomalerei 235, 406.
Friedrich II. von Preussen 244.
Friedrich III. von Brandenburg 327.
Frührenaissance 284, 286.
Füllung s. Vertäfelung.
Fugger'sches Bad 388.
Fugger'sches Trinkstübchen 174.
Funktionen der Dekoration 377.
Furnierschreinerei 260.
Fussboden 380.
Fusssteppiche 134, 138, 372.
Fürstliche Dekoration 126.

Gallerieton 136.
Gelb als Farbe 190.
Geräthe, romanische 236; gothische 258.
Geschmack, eine Sache der Erziehung 462.
Gesetze der Dekoration 129.
Gestalt, Täuschung 143.
Gewebe, s. Teppiche, Gobelins.
Gewölbe 220, 226, 256, 287.
Giebelbildung 291, 296, 299.
Gillot 340.
Glanz 156.
Glas 149, 152, 418.
Glasgemälde 236.
Glasschränke 152.
Glasthüre 156.
Glaube und Kunst 38.
Gobelins 134, 148, 235, 252.
Goldfarbe 113, 191, 319, 363.
Goldmann 334.
Goethe 84, 115.
Gothen in Italien 214.
Gothik 36, 227, 246; früher Stil 250; später Stil 262, 264, 272.
Gothik, moderne 48.
Gothische Täfelung 250.
Grammatik der Ornamente 58.
Graphik 110.
Grau als Farbe 95, 182.
Grenzkontrast 107.
Grossräumigkeit 275.
Grotesken 387.
Grottenstil 348.
Grün als Farbe 122, 187.
Grundfarben des Spektrums 98.
Guilmard 358.
Gypsabgüsse 26, 443.

Habermann 343.
Halbsäule 283.
Halle, altgermanische 210.
Hauptfarben, einzelne 168, 174.
Häusliches Künstlerthum 260.
Helldunkel 162.
Hellenische Kunst 202.
Helligkeiten 86.
Helmholtz 74, 100.
Henri II. 309.
Henri IV. 311.
Hermen 300.
Himmelbett, s. Bett.
Hirschvogel 410.
Hochrenaissance 291.
Hohe Kunst 44, 199.
Holbein, Hans 51.
Holbeintechnik 281.
Holl, Elias 318.
Holz, dekorativer Werth desselben 127, 131, 139, 168, 174.
Holzanstrich 131.
Holzbau, altgermanischer 212.
Holzplafond, s. Decke.
Holzvertäfelung, s. Vertäfelung.
Hoppenhaupt 343.
Humor 32.

Illusion, störende 147.
Illusion, symbolische 140.
Imitation 19, 22, 66, 68, 281.
Individuelle Neigungen 70.
Inkrustation 259, 288.
Intarsia 259, 290.
Irradiation 109.
Isochromie 123, 175.
Italiener 228, 276, 320, 355.

Jamitzer 302.
Japanische Kunst 26, 434.
Jombert 360.
Jones, Owen 116.

Kabinetschrank 315.
Kachelofen, s. Ofen.
Kästen, s. Schränke.
Kalkbewurf 140, 178, 181.
Kandelbrett 270.
Kamin 413.
Karl d. Grosse 215.
Karl V. 308.
Karstens 358.
Kartuschen 292, 301.
Karyatiden 284.
Kaffettendecke 380.
Kennerschaft 64.
Kirche, ihr Einfluss 33, 218.
Kirchenbau im Mittelalter 220.
Klassische Form für Hauptbedürfnisse 206.
Kleeblattbogen 225.
Kleiderordnungen 246.
Kleiner 443.

Klimatiſche Einflüſse 296.
Klöſter im Mittelalter 218.
Knobelsdorf 343.
Körperfarben, ſ. Pigment.
Kolorit, ſ. Farben.
Kommoden, ſ. Schränke.
Komplementärfarben 91, 94, 106.
Konſolen 300.
Kontraſt der Farben 86.
» gleichzeitiger 92.
» nachfolgender 90.
» poſitiver und negativer 106.
Konturen 110, 194.
Kopien 146.
Kosmogoniſcher Urzopf 209.
Kreuzgewölbe 222.
Künſtler als Theoretiker 74.
Kunſt, Anfänge der 204.
Kunſtbegriff 203.
Kunſtinduſtrie, moderne 8, 52.
Kunſt, nationale 51, 268.
Kunſt und Natur 8.
Kupferſtiche 354, 364.

Lampert 102.
Lambrequin 164.
Lambris 400.
Lampen 432.
Landſchaft 188, 416.
Laſur- und Lackfarben 87, 136.
Lebensbedingung. d. Kunſtgewerb. 11.
Le Brun, Charles 320.
Lederornamentſtil 304.
Ledertapete 406.
Leinenſtickerei 181.
Le Pautre, Jean 316.
Le Nôtre 324, 326.
Le Roux 351.
Leuchter 432.
Licht ſ. v. wie Farbe.
Lichtquelle 74, 163.
Liebhaber 64, 206.
Lionardo ſ. Vinci.
Liſting 102.
Loggien des Vaticans 360, 387.
Logik der Dekorationsmittel 123, 128.
Loſſow 181.
Louis XIII. 314.
Louis XIV. 316, 320, 326, 335.
Louis XV. 339. S. a. Rococo.
Louis XVI. 44, 358, 363.
Ludwig I. von Bayern 49.
Lübke 276.

Maaſswerk 264.
Majolika 388, 407, 410.
Malerei, ſ. Decken, Wand, Tafelbild, Oelbild etc. etc.
Malerei, dekorative 234, 252, 340 350, 362, 385, 388, 406.
Marmor 407.
Martin (Vernis) 426.
Marqueterie ſ. Furniere.
Matter Glanz 158.
Maximilian I. 308.
Mazarin 316.
Medien, klare und trübe 76, 103.
Meiſſener Porzellan 331.
Meiſſonnier 348.
Merochromie 199.
Merovinger 215.
Metallbeſchläge 195.
Metalliſche Farben 113, 194.
Michelangelo 296.
Miſchfarbe 78, 86.
Mittelalterliche Kunſt 24, 36, 219, 275.
Mobilien, Möbel 236, 399.
Mobiliſirung d. Kunſtwerks 38, 62.
Modellierkunſt 331.
Molière 322.
Monotonie, farbige 118.
Muſchelwerk 346.
Münchener Kunſtgewerbe 59.

Nachdunkeln 80.
Nachahmung ſ. Imitation.
Nachtſtuhl 335.
Napoleonſtil 42, 366.
Nationale Stilrichtung 51, 268.
Naivetät 69.
Nationales Gepräge der Farbe 120, 198.
Natürliche Farbengebungen, Vorrang derſelben 138, 168.
Natur und Kunſt 6, 42.
Naturalismus 66, 268.
Netzhaut 80.
Neutrale Farben 106, 113.
Neutrale Zonen 111.
Newton-Graſsmann 79, 101.
Nibelungen 208.
Nilſon 349, 358.

Oberlicht 160.
Oelbilder 136, 159, 416.
Ofen 33, 269, 408.
Ohrwaſchlſtil 307.
Opake Farben ſ. Pigment.
Oppenort, G. M. 338.
Orientaliſche Ornamentik 111, 116.
Originalität 206.
Ornament und Struktur 283.
Ornamentale Kunſt 28, 110, 390
Ornamentik, ſ. die einzelnen Stile.

Paar, farbiges 173.
Papiertapete 131, 405.
Parketboden 371.
Patina der Dekoration 115.
Perpendikularſtil 267.
Peterskirche 278.
Petitot 359.
Petitpoints 334.
Philippon 316.
Pigment 75.
Pilaſter 300.
Piraneſi 354.
Pfau 410.
Plafond ſ. Decke.
Plaſtiſche Dekoration 143, 286, 290, 390.
Poeppelmann 330.
Politur 155.
Polychromie 118, 120.
Pompeji 356.
Portale 400.
Portièren ſ. Vorhänge.
Porträtſpiegel 154.
Porzellan 330, 340.
Précieuſe 314.
Priſſe d'Avennes 118.
Profilirungen 423.
Protorenaiſſance 276.

Raffael, ſ. Loggien.
Rahmen 142, 336, 416.
Rambouillet, Marquiſe 312.
Raumgefühl 369.
Raumſtil 279.
Regenceſtil 336, 339, 443.
Religiöſe Kunſt 30, 42.
Renaiſſance 36, 50, 276, 279.
Renaiſſance, deutſche 52.
Reproduktionen 22.
Richtung d. Ornamente 135.
Rippen, gothiſche 226.
Rocailleſtil 348, 358, 443.
Rococo 124, 336, 344, 358.
Rom, Zerſtörungen 214.
Romaniſcher Stil 219, 224, 228, 236, 294, 443.
Roth als Farbe 196.
Rubens 314.
Ruinenkultus 278.
Rundbogen 280.
Ruſſiſche Ornamente 210.

Sachs Hans 272.
Saly 355.

Sättigungsgrade der Spektralfarben 46.
Säule 283, 444.
Sansſouci 343.
Scheffel, Viktor 122.
Schnaaſe 202, 207, 234.
Schliemann 230.
Schlüter 327, 332.
Schlafgemach 432.
Schopenhauer 116.
Schönheitsideale, hiſtoriſche 28.
Schränke 238, 258, 270, 422.
Schreinerarbeit 259, 290.
Schriftornament 110.
Schübler 344.
Schulz, Alwin 443.
Schwarz als Farbe 95, 176, 184.
Schweizeröfen 410.
Seitz, Franz 218.
Seitz, Rud. 181.
Semper, 116, 118, 209, 266, 336, 390.
Silberfarbe 113, 194.
Silvius, Aeneas 271.
Sinnbilder ſ. Symbole.
Sitzmöbel ſ. Stühle etc.
Skandinaviſcher Herrenhof 240.
Solis, Virgil 302.
Sonnenlicht 79.
Sopha ſ. Sitzmöbel.
Spätrenaiſſance 297.
Spektrum 82, 102, 105.
Spiegel 124, 154, 158, 418.
Spiegelrahmen ſ. Rahmen, Spiegel.
Spitzbogen 225.
Steinbau, römiſcher 244.
Stil 8.
Stile ſ. a. Gothik, Renaiſſance, Barocco, Louis XIV., Rococo etc.
Stil, Begriff des Wortes 19, 28.
Stil, hiſtoriſcher 20.
Stimmer, Tobias 302.
Störende Illuſion 147.
Stoffgerechtigkeit 144, 168, 294.
Stoffliche Exkluſivität der Farbe 168.
Stores 420.
Strahlen, ſ. Sonnenlicht.
Strebepfeiler 226.
Struktur und Ornament 283.
Stühle 173, 270, 427.
Stuckodekoration 178, 331, 387, 407.
Subordination der Farben 118.
Symbole d. Decke 382.
Symbole, religiöſe 234.
Symboliſche Exkluſivität der Farbe 171.
Symmetrie, farbige 172.

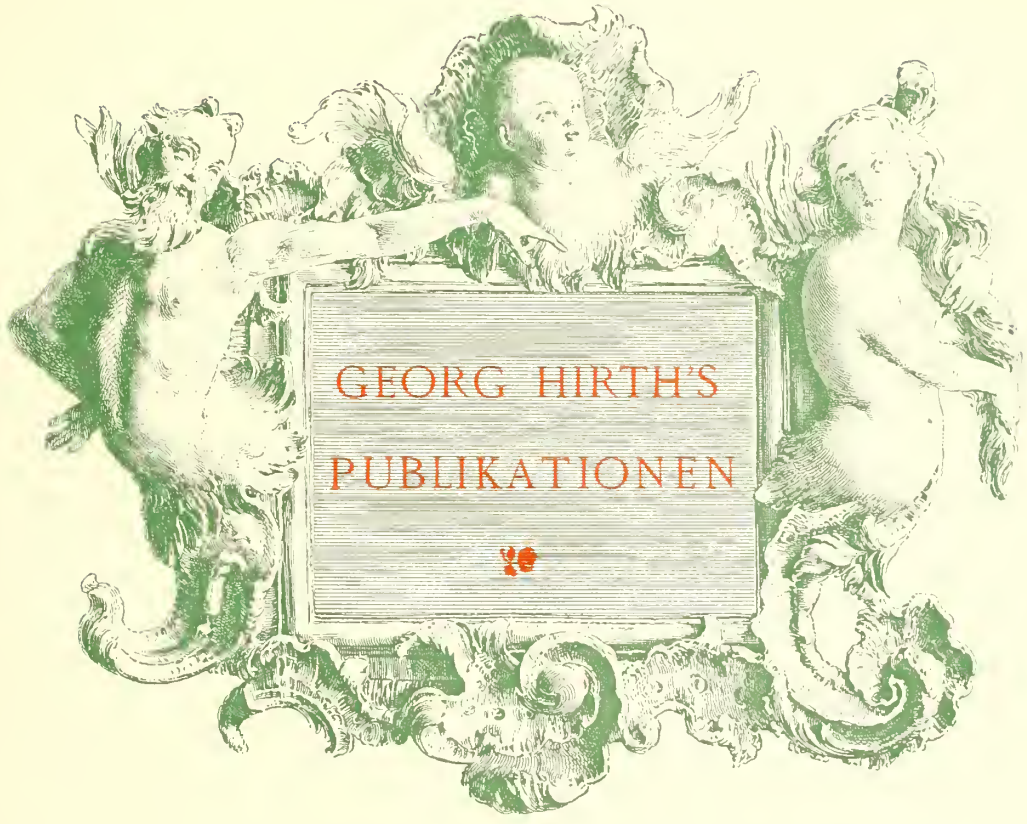
Tatowirung 113.
Täuſchung durch Farbe 140, 144.
Tafelbilder 159, 188, 271, 388, 414.
Talent 203.
Tapete, ſ. Gobelin, Papiertapete, Teppiche.
Tapezierweſen 335, 352, 429.
Technik 144.
Teller 432.
Theoderich d. Gr. 214.
Teppiche 112, 116, 235, 372, 403.
Textur 88, 131.
Thüren 400.
Tiepolo 352.
Tiſche 427.
Tiſchgeräth, Tiſchtücher 430.
Transparente Farben 76, 87.
Triaden, farbige 114.
Truhen ſ. Schränke.
Tutilo 218.

Uebergangsſtil 226.
Ueberlieferung 52.
Ueberſtrahlung 109.
Univerſalität der Intereſſen 21.
Unterbrechungen, farbige 128.
Untergrund 111.

Velthurns 319.
Verſchlucken der Farbe 38.
Vergoldung ſ. Goldfarbe.
Vertäfelungen 238, 262, 396, 400.
Vinci, Lionardo da 74, 159.
Viollet-Le Duc 207.
Vitruvianer 291.
Völkerwanderung 214.
Vouet, Simon 315.
Vorbilder 26.
Vorhänge 163, 352.
Vries, Vredeman 302.

Wandbekleidung 393.
Wandmalerei 232, 406.
Wandteppiche ſ. Gobelins.
Waſſerſchlag 262.
Watteau 340.
Wechter, Georg 302.
Weiſs (Farbe) 82, 170, 176.
Weltherrſchaft des deutſchen Kunſtgewerbes 62.
Wien, alter Plan 244.
Wiener Richtung 60.
Wimperg 258.
Wurmornament 209, 215.

Zahn, Albert 333, 346.
Zeichenvorlagen 27.
Zierſchild ſ. Kartuſche.
Zimmermannsarbeit 236.
Zinn 194.
Zopfſtil 358.
Zuſammenſtimmen, farbiges 136
Zwinger (Dresden) 330.



HIRTH'S FORMENSCHATZ.

Monatlich ein Heft mit 16 Blättern.
Preis Mk. 1.25.

Dieſe berühmte Sammlung, redigirt von Dr. G. HIRTH, iſt anerkanntermaſsen das *Beſte*, *Vollſtändigſte* und *Billigſte*, was man jungen Künſtlern und Gewerbetreibenden in die Hand geben kann. Serie I und II je 10 Mark, Serie III bis IX je 15 Mark. Jede Serie ſelbſtſtändig mit erläuterndem Text. Das Werk wird fortgeſetzt, auch das bisher Erſchienene kann in Lieferungen à Mk. 1. — bez. 1.25 nach und nach bezogen werden.

Das Organ des Bayr. Gewerbemuſeums zu Nürnberg ſagt über den »Formenſchatz«:

»Auf dieſe in ihrer Art einzige Publikation hat ganz Deutſchland alle Urſache ſtolz zu ſein. Man muſs dem Herausgeber als beſonderes Verdienſt anrechnen, daſs die Auswahl der Gegenſtände eine ganz vortreffliche iſt und daſs zugleich mit der ſorgfältigen Auswahl eine Vielſeitigkeit der Objekte ſich verbindet, die den Formenſchatz zu einem *unentbehrlichen Handbuch* für Alle macht, die entweder ſchöpferiſch im Kunſtgewerbe thätig ſind, oder theoretiſch in demſelben ſich ausbilden wollen«.

KULTURGESCHICHTLICHES

BILDERBUCH

AUS DREI JAHRHUNDERTEN.

Herausgegeben von **G. HIRTH.**

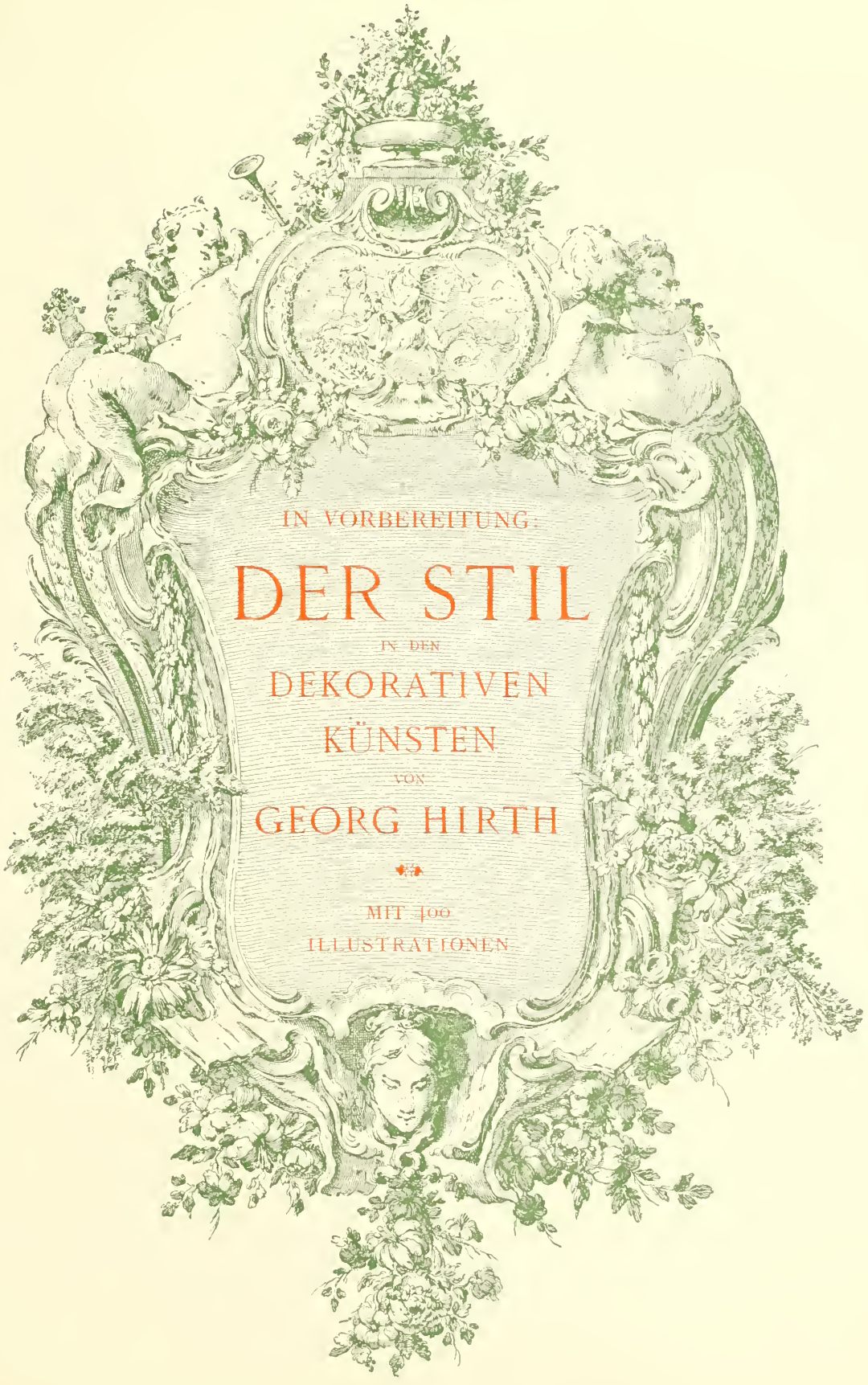
8 Bände oder 96 Lieferungen. Folio. Preis à Lieferung (30 bis 40 Seiten) Mk. 2.40, à Band compl. broch. M. 30.—, geb. M. 35.—.

Französische Ausgabe unter dem Titel: **Les grands Illustrateurs du 16, 17 & 18 siècle.**

Das Werk beſteht aus Facſimilewiedergaben von alten Holzſchnitten, Kupferſtichen und Radirungen.

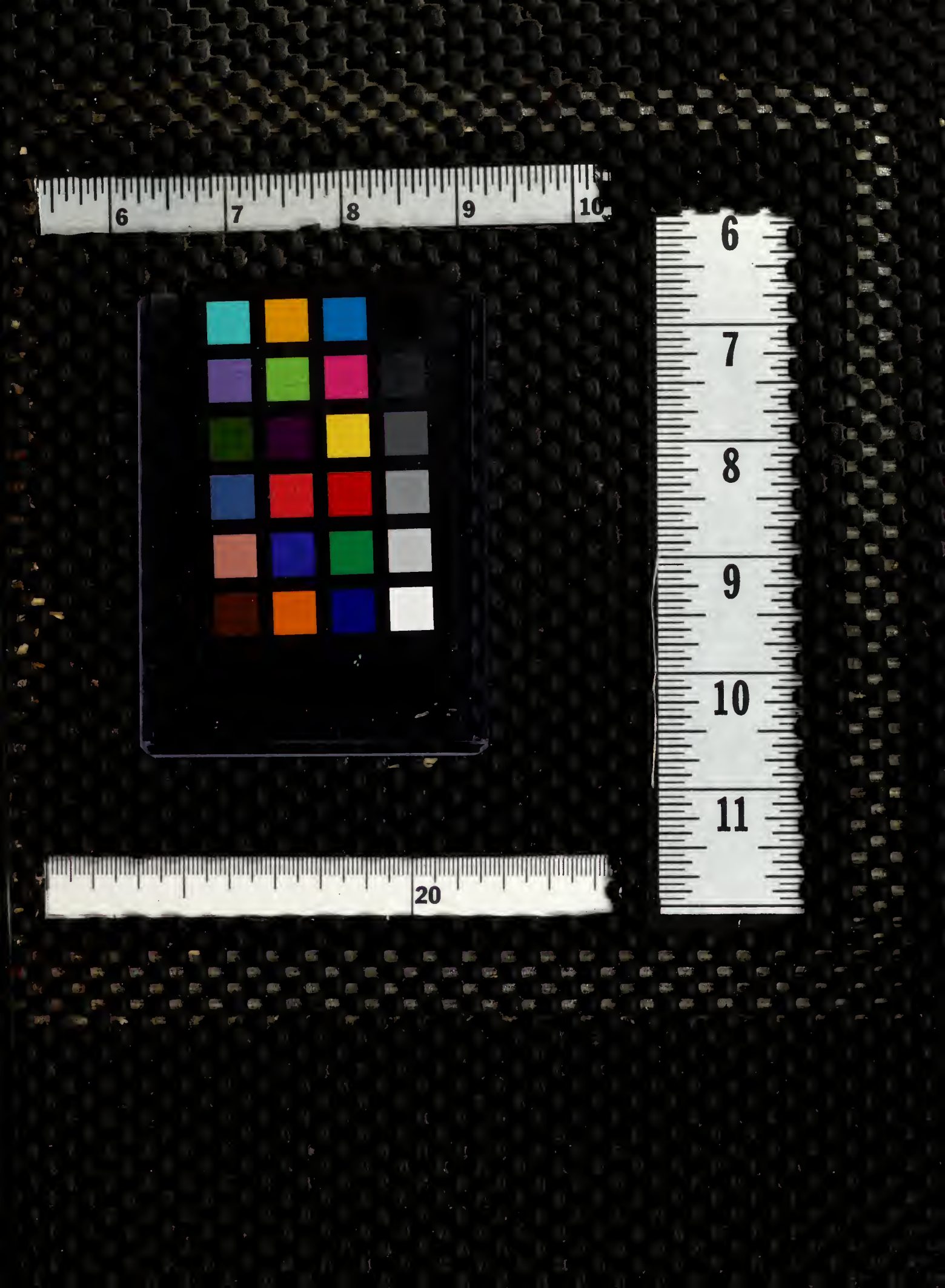
Gegenſtände der Reproduktion ſind hauptſächlich *Porträts* berühmter und intereſſanter Perſönlichkeiten, *Koſtüm-* und *Genrebilder*, Darſtellungen von *Jagden*, *Kriegs-* und *Gerichtsſcenen*, *Spielen*, *Tänzen* und *Bädern*, *Feſtzügen*; Schilderungen des *höfiſchen* und *bürgerlichen* Lebens, *Städteanſichten* und *Marktbilder*, endlich moraliſche und politiſche *Allegorien*, *Myſterien*, *Curioſa* etc. Hervorragende Meiſter dreier Jahrhunderte und verſchiedener Nationen — wir nennen aus der groſsen Zahl nur die Namen Dürer, Burgkmair, Amman, Callot, Hollar, Watteau, Chodowiecki — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu dieſem Werke, welches an Originalität, ſowie an kunſthiſtoriſchem Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. Erſchienen ſind **36 Lieferungen** à Mk. 2.40 oder **Band I, II, III**, broſch. à Mk. 30.—, geb. M. 35.—. Liebhaberausgabe einſeitig bedruckt à Lieferung M. 5.—, à Band Mk. 60.—.

Monatlich erſcheint eine Lieferung. Eine ſoeben beginnende **zweite Subscriptions-Ausgabe** bietet die beſte Gelegenheit zur ſucceſſiven Erwerbung des »Bilderbuches«.


IN VORBEREITUNG:
DER STIL
IN DEN
DEKORATIVEN
KÜNSTEN
VON
GEORG HIRTH
MIT 400
ILLUSTRATIONEN

Illuſtrirte Kataloge über GEORG HIRTH's PUBLIKATIONEN
werden auf Wunſch unentgeltlich überſendet.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21742 3869


6
7
8
9
10
6
7
8
9
10
11
20